Hanspeter Affolter

«Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren»

Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs *Montauk*





zurück

Hanspeter Affolter

»Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren«

Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs *Montauk*



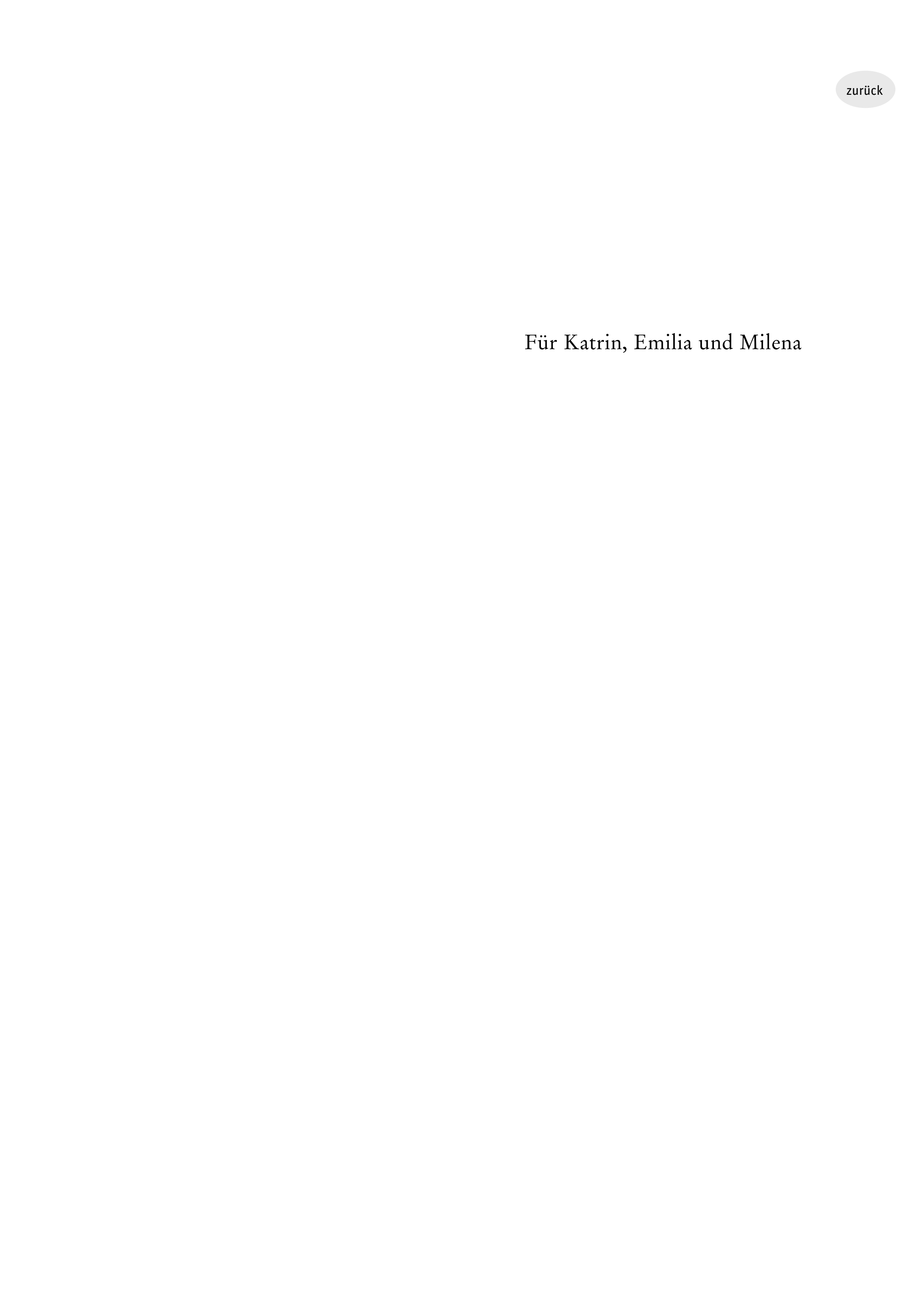
zurück

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Die Abbildung auf dem Titelblatt zeigt ein Selbstporträt Max Frischs, das er während der in *Montauk* beschriebenen USA-Reise für den amerikanischen Sammler Burt Britton gezeichnet hat (Burt Britton [Hg.], Self-portrait. Book People Picture Themselves, New York: Random House, 1976, S. 202).

Print: ISBN 978-3-0340-1499-1
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1499



zurück

Für Katrin, Emilia und Milena

Inhalt

zurück

zurück

Dank

Die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2015 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern angenommen wurde.

Die Studie entstand im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekts *Identitätskonstruktionen in Max Frischs Erzählwerk*. Ganz besonderer Dank gilt dem Leiter dieses Projekts, Yahya Elsaghe, für die Betreuung meiner Arbeit, seine konstruktive Kritik und seine Geduld. Ebenso danke ich sehr herzlich Melanie Rohner und Lukas Schmid für die bereichernde Zusammenarbeit und die gegenseitige Motivation; Oliver Lubrich für seine Bereitschaft, als Zweitgutachter meiner Dissertation zu fungieren; Margit Unser, der ehemaligen Leiterin des Max Frisch-Archivs, für die Unterstützung bei meinen Recherchen; ihrem Nachfolger, Tobias Amslinger, für seine Hilfe im Hinblick auf die Publikation von Zitaten aus den Nachlass; Marianne Frisch-Oellers für die Einwilligung zur Veröffentlichung von Briefstellen, die sich mit ihrer Person befassen; der Max Frisch-Stiftung für die Erlaubnis zur Verwendung von unveröffentlichten Materialien und zum Abdruck der Abbildungen aus Frischs Haushaltsbuch; den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des KandidatInnenkolloquiums von Yahya Elsaghe für wertvolle Kritik und Anregungen; Lisabeth Farner-Ernst für spannende Einblicke in die Zusammenarbeit zwischen ihrem verstorbenen Mann und Max Frisch; Hans-Rudolf Wiedmer, Walter Bossard und Günther Fässler vom Chronos Verlag für administrative Hilfe, die Betreuung der Drucklegung und das sorgfältige Lektorat; dem Schweizerischen Nationalfonds für die Finanzierung des Forschungsprojekts und der Druckvorstufe dieser Publikation.

Von ganzem Herzen danke ich Katrin Wyss für ihren Rückhalt in allen Lebenslagen.

zurück

Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe
tient peut-être à sa simple présence.

Gérard Genette, Seuils

zurück

1 Einleitung

1.1 Zwischen Faktualität und Fiktionalität

In der Forschung wird verschiedentlich behauptet, Max Frischs *Montauk* spiele mit einer generischen Ambiguität, die bereits in den Paratexten des Buchs zum Ausdruck komme.[1] Da sei einerseits der generische Untertitel »Eine Erzählung«, der als Hinweis auf eine fiktionale Erzählhaltung[2] gedeutet werden könne, andererseits das Motto des Buches, ein Zitat aus Michel de Montaignes Vorrede zu seinen *Essais*, das ›Aufrichtigkeit‹ verspreche und dem Lesepublikum daher einen faktualen Text in Aussicht stelle:

> Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, es warnt dich schon beim Eintritt, dass ich mir darin kein anderes Ende vorgesetzt habe als ein häusliches und privates … […] Denn ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt … So bin ich selber, Leser, der einzige Inhalt meines Buches […].[3]

Untertitel und Motto erzeugten also ein Spannungsverhältnis, das eine eindeutige Gattungszuschreibung verunmögliche. Die Frage, ob es sich um eine fiktionale, erfundene Geschichte oder um einen biografischen Text handelt,

1 Vgl. z. B. Sonja Arnold, Erzählte Erinnerung. Das autobiographische Gedächtnis im Prosawerk Max Frischs, Freiburg i. Br., Berlin und Wien: Rombach, 2012 (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura, Bd. 50), S. 241 f.; Claudia Müller, »Ich habe viele Namen«. Polyphonie und Dialogizität im autobiographischen Spätwerk Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts, München: Fink, 2009, S. 34; Werner Stauffacher, »Diese dünne Gegenwart«. Bemerkungen zu *Montauk*, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Max Frisch. Kritik – Thesen – Analysen, Bern und München: Francke, 1977, S. 55–66, hier S. 57.

2 Zum Fiktionalitätsbegriff vgl. z. B. Jan Gertken und Tilmann Köppe, Fiktionalität, in: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin und New York: de Gruyter, 2009 (revisionen, Bd. 2), S. 228–266; Frank Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionalitätsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt, 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 2).

3 Zitiert wird im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach: Max Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hg. von Hans Mayer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, hier Bd. 6, S. 619.

zurück

ließe sich demnach nicht abschließend beantworten, da eine »Gratwanderung auf den Gattungsgrenzen [sic]« stattfinde.[4]

Eigentlich ist die Situation sogar noch komplizierter, denn eine vorbehaltlose Gleichsetzung des Untertitels mit Fiktionalität und des Mottos mit Faktualität lässt sich näher besehen nicht halten. Der Begriff »Erzählung« mag wohl umgangssprachlich mit fiktionalen Texten in Verbindung gebracht werden, genau genommen ist er jedoch offen, was die Kategorien Fiktionalität und Faktualität betrifft:

> *Erzählung*, […] als Gattung schwer definierbare, gering ausgeprägte, bereits durch Reihung von tatsächlichen oder erfundenen Geschehnissen entstehende epische Kurzform […].[5]

> *Erzählung*, allg. Darstellung des Verlaufs von wirklichen oder erdachten Geschehnissen […].[6]

> *Erzählung*, […] Oberbegriff für alle erzählenden Darstellungen von faktualen/realen oder fiktiven Handlungen […].[7]

Der Untertitel von *Montauk* widerspricht also nicht zwangsläufig der im Motto angekündigten ›Aufrichtigkeit‹.[8]

Im Gegenzug ließe sich aber auch die Frage aufwerfen, ob das Motto wirklich zwingend eine faktuale Interpretation nahelegt. Nach Gérard Genette besteht »die am stärksten kanonische« Funktion eines Mottos in »einem Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert und hervorgehoben wird«.[9] Wenn man das Montaigne-Zitat also als »Kommentar« zu *Montauk* versteht, dürfte man das Buch tatsächlich vorbehaltlos als autobiografischen Text rezipieren. Genette weist nun aber auch darauf hin, dass der »Adressant« eines Mottos nicht zwangsläufig der Autor selbst

4 Müller, »Ich habe viele Namen«, S. 27.

5 Otto F. Best, Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1972 (Fischer-Bücherei, Bd. 6092), S. 145, s. v. Erzählung.

6 Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner, [6]1979 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 231), S. 242, s. v. Erzählung.

7 Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, Stuttgart und Weimar: Metzler, [3]2007, S. 208 f., hier S. 208, s. v. Erzählung.

8 Vgl. auch Yahya Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von *Andorra* und *Homo faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2014 (Figurationen des Anderen, Bd. 3), S. 57; Madeleine Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti, Bern et al.: Lang, 1988 (Zürcher germanistische Studien, Bd. 11), S. 61.

9 Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. und New York: Campus, und Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989, S. 153.

zurück

sein müsse.[10] Als Beispiel nennt er Thomas Manns *Doktor Faustus*, wo es denkbar wäre, dass Serenus Zeitblom, als Ich-Erzähler und fiktiver Autor, seinem Werk ein Motto aus Dantes *Inferno* vorangestellt hat.[11]

Aber selbst wenn man die für *Montauk* doch eher abstrakte Möglichkeit ausschließt, dass der »Adressant« des Mottos ein fiktiver Ich-Erzähler namens Max Frisch ist,[12] handelt es sich beim Motto immer noch um einen Sprechakt, dessen Referenz gewissermaßen ambivalent geworden ist.[13] Denn er wird eben nur zitiert und damit auf eine andere Situation mit eigenem Referenzrahmen übertragen. Folglich lassen sich einige grundlegende Fragen nicht mehr endgültig beantworten: Ist mit dem deiktischen Verweis »*Dies* ist ein aufrichtiges Buch« noch immer Montaignes *Essais* gemeint oder schon Frischs Erzählung?[14] Übernimmt Frisch als Autor den Sprechakt von Montaigne und sagt nun selbst von *sich*, »Denn *ich* bin es, den *ich* darstelle«? Diese Unsicherheit wird noch zusätzlich verstärkt, da das in Kapitälchen gesetzte Motto zwar als Zitat kenntlich ist, sein Autor jedoch nicht ausgewiesen wird. Stattdessen werden das Entstehungsdatum und der Ort der Niederschrift mitzitiert – wobei diese den Autor immerhin supplierbar machen: »zu Montaigne, am ersten März 1580«.[15] Gleichzeitig scheint die Ortsangabe aber auch auf ein Kontinuum zwischen den beiden Autoren und ihren Werken zu verweisen, da sie auffällig, bis auf die Endung, mit dem eponymen Ort korrespondiert, an dem ein großer Teil von Frischs Erzählung spielt.

Die anfänglich erwähnte Ambivalenz des Buchs drückt sich also nicht eigentlich im gelegentlich stipulierten Widerspruch von Untertitel und Motto aus; diese sind bereits ihrerseits mehrdeutig. Die Grenze zwischen fiktionaler Geschichte und faktualer Autobiografie verläuft nicht *zwischen* den beiden Paratexten, sondern je mitten durch diese hindurch.

Nach Philippe Lejeunes Monografie zum »autobiographischen Pakt« sind ein Titel, der keinen Zweifel lässt, dass mit »ich« der Autor selbst gemeint ist, oder ein »einleitende[r] Abschnitt, in dem der Autor klarmacht, dass er von sich spricht«, nur implizite Möglichkeiten, um die Identität von »Autor,

10 Ebd., S. 150.

11 Ebd.

12 Vgl. Hans Mayer, »Die Geheimnisse jedweden Mannes«. Leben, Literatur und Max Frischs *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [3]1981 (Edition Suhrkamp, Bd. 852), S. 443–447, hier S. 445.

13 Vgl. z. B. Ruth Vogel, *Montauk* – l'écriture et la vie, ou Marianne à Montauk, in: Régine Battiston-Zuliani und Philippe Forget (Hg.), Relire Max Frisch. Les chemins de l'identité, Paris: Editions du Temps, 2001 (Lectures d'une œuvre), S. 143–155, hier S. 144.

14 Vgl. Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie, S. 43–45, 82.

15 Bd. 6, S. 619.

zurück

Erzähler und Protagonist« herzustellen, die für den autobiografischen Pakt grundlegend ist.[16] Offenkundig, so Lejeunes etwas gar vereinfachende Theorie, wird eine solche Identität mit dem Namen erzeugt, »den sich der Ich-Erzähler in der Erzählung selbst verleiht und der mit dem Namen des Autors auf dem Umschlag identisch ist«.[17]

Der ältere Mann, der in *Montauk* ein Wochenende mit einer jungen Frau verbringt, teilt mit dem realen Autor neben dem Geburtsdatum[18] und dem Wohnort beziehungsweise den Wohnorten[19] auch den Namen. Siebenmal fällt der Vorname »Max«, jeweils durch Minuskelkapitälchen kenntlich gemacht als Anrede seiner jungen Begleiterin: »MAX, YOU ARE A LIAR«,[20] »MAX, YOU ARE A MONSTER«,[21] »MAX, DID YOU LOVE YOUR MOTHER?«,[22] »MAX, ARE YOU JEALOUS?«,[23] »MAX, WHAT IS YOUR STATE OF MIND?«,[24] »MAX, YOU ARE WRONG«,[25] »MAX, YOU ARE A FORTUNATE MAN«.[26] Immerhin viermal wird der Nachname genannt: »[V]on einem Dritten hörte ich, daß W. sich wunderte, wie der Frisch zu einer solchen Gefährtin gekommen sei«,[27] »Herr Frisch, was machen Sie mit dem Ruhm?«,[28] »Stimmt es, Herr Frisch, daß Sie die Frauen hassen?«,[29] »ICH BIN KEINE MÖRDERIN, HERR FRISCH«.[30] (Zusätzlich wird einmal eine falsche Namensvariante zitiert, um zu illustrieren, dass Frischs Gesicht bekannter als sein Name ist: »SIND SIE NICHT HERR FRITSCH?«)[31] Zudem gibt sich der Erzähler auch als Autor einiger Werke des literaturgeschichtlich verbürgten Max Frisch zu erkennen: »Stiller«,[32] »DIE CHINESISCHE MAUER«, »BIEDERMANN

---

16 Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994 (Aesthetica. Edition Suhrkamp. Neue Folge, Bd. 896), S. 28 f.
17 Ebd.
18 Vgl. Bd. 6, S. 710.
19 Vgl. ebd., S. 724, 742.
20 Ebd., S. 651.
21 Ebd., S. 669.
22 Ebd., S. 696.
23 Ebd., S. 697.
24 Ebd., S. 720.
25 Ebd., S. 723.
26 Ebd., S. 726.
27 Ebd., S. 649.
28 Ebd., S. 656. Vgl. Max Frisch, Aus dem Berliner Journal, hg. von Thomas Strässle unter Mitarbeit von Margit Unser, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 24.
29 Bd. 6, S. 661.
30 Ebd., S. 706.
31 Max Frisch, Montauk. Eine Erzählung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975, S. 60. In den *Gesammelten Werken*, wo der vermeintliche Fehler korrigiert wurde, geht dieser Aspekt verloren (vgl. Bd. 6, S. 656).
32 Bd. 6, S. 628.

UND DIE BRANDSTIFTER«,[33] »Die Moritat von dem Graf, der zur Axt greift«,[34] »NUN SINGEN SIE WIEDER«.[35] Die bei Lejeune für einen autobiografischen Pakt erforderliche (Namens-)Identität von Autor, Erzähler und Protagonist ist in *Montauk* also gegeben. Damit bestünde zumindest für Lejeune kein Zweifel am Charakter von Frischs Buch: »*Name des Protagonisten* = *Name des Autors*. Allein diese Tatsache schließt die Möglichkeit einer Fiktion aus. Selbst wenn die Erzählung historisch gesehen völlig falsch ist, gehört sie dem Bereich der *Lüge* an […] und nicht dem der Fiktion […].«[36]

Neben der Namensidentität von Autor und Protagonist finden sich in *Montauk* noch weitere Stellen, die sich als Angebote für einen autobiografischen Pakt verstehen lassen. Dazu gehören die inhaltlich eng verbundenen Passagen, in denen gewissermaßen autoreferenziell das Vorhaben beschrieben wird, das anscheinend der Erzählung zugrunde liegen soll.

> Im Wagen […] weiß er, was er in der Boutique gedacht hat: – Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgend etwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.[37]

> Ich möchte dieses Wochenende beschreiben können, ohne etwas zu erfinden, diese dünne Gegenwart – das hat er aber schon gestern gedacht in der Boutique; den Namen der Ortschaft hat er vergessen. […] Ich möchte nichts erfinden; ich möchte wissen, was ich wahrnehme und denke, wenn ich nicht an mögliche Leser denke.[38]

> AMAGANNSETT / heißt also der kleine Ort, wo er gestern beschlossen hat, dieses Wochenende zu erzählen: autobiographisch, ja, autobiographisch. Ohne Personnagen zu erfinden; ohne Ereignisse zu erfinden, die exemplarischer sind als seine Wirklichkeit; ohne auszuweichen in Erfindungen.[39]

Obwohl hier gleich mehrmals und also mit äußerstem Nachdruck auf den gefassten Vorsatz, nichts »erfinden« zu wollen, verwiesen wird, bleibt dennoch unklar, in welchem Verhältnis die formulierte Absicht zur Erzählung steht. Interpretationsspielraum besteht auch hinsichtlich des für *Montauk* typischen Wechsels der Erzählperspektive. Genau genommen wird nämlich nicht das Erzählvorhaben des Erzählers vorgestellt, sondern offenbar das einer Figur,

---

33 Ebd., S. 645.
34 Ebd., S. 662; gemeint ist *Graf Öderland*.
35 Ebd., S. 733.
36 Lejeune, Der autobiographische Pakt, S. 32; Hervorhebungen des Originals.
37 Bd. 6, S. 671.
38 Ebd., S. 708.
39 Ebd., S. 719.

zurück

die von einem Er-Erzähler beschrieben wird[40] – aber zu den Besonderheiten der Erzählform später mehr.

Textgenetisch lässt sich übrigens feststellen, dass der »Boutique[n]«-Besuch in »AMAGANNSETT« keineswegs den Ausgangspunkt der gesamten Erzählung darstellt. Zwar wird in *Montauk* der Eindruck erweckt, es handle sich beim Erzählten durchwegs um Ereignisse, die sich 1974 in New York abspielen, oder aber um Erinnerungen, die durch den Aufenthalt dort hervorgerufen werden. Genau genommen kann das jedoch für etliche Stellen nicht stimmen. Seit 2014 weiß man zum Beispiel, dass Frisch diverse Motive und auch Textpassagen fast wörtlich übernommen hat aus den ersten beiden Heften seines *Berliner Journals*, die vor Mai 1974 geschrieben wurden[41] – Thomas Strässle spricht hier von »Texttransplantationen«.[42] Bereits vorher war bekannt, dass Frisch auch seine Ausführungen über die »persönlichkeitsschädigend[e]« Beziehung zu seinem Schulfreund und späteren »Mäzen« Werner Coninx,[43] im Buch W. genannt, mehr als ein Jahr vor dem in *Montauk* beschriebenen Wochenende zu Papier gebracht hatte. Das geht aus dem Typoskript dieses Abschnitts hervor, das mit »Berlin, März 1973« datiert ist und den Titel »MEMOIREN« trägt.[44]

Ruth Vogel-Klein zählt auch »die Geschichte von Thesy Haller« – eine Episode um Frischs erste Liebe, die später »am ganzen Körper gelähmt« ist und im selben Haus wie er und seine erste Frau wohnt[45] – zu den Textteilen, die schon vor der Entstehung von *Montauk* »druckreif« waren.[46] Denn Frisch wollte die Geschichte um seine Jugendliebe zuvor schon zweimal literarisch verarbeiten; zuerst in *Mein Name sei Gantenbein*,[47] dann im *Tagebuch 1966–1971*, dort strich er den entsprechenden Abschnitt aber auf Uwe Johnsons Rat hin.[48] Zwar sieht man der Passage in *Montauk* deutlich an, dass sie auf

---

40 Vgl. z. B. Dietger Pforte, *Montauk* – ein von Max Frisch erfundenes Wahrnehmungsexperiment, in: Sprache im technischen Zeitalter 25, 1987, S. 348–357, hier S. 352.

41 Vgl. z. B. Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 20, 23 f., 58, 60, 85.

42 Thomas Strässle, Nachwort, in: Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 173–190, hier S. 180.

43 Heinz Ludwig Arnold, Gespräch mit Max Frisch. Zürich, 24. bis 27. November 1974, in: ders., Schriftsteller im Gespräch, Zürich: Haffmans, 1990 (HaffmansTaschenBuch, Bd. 93), S. 205–288, hier S. 231.

44 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:1, Max Frisch-Archiv an der ETH-Bibliothek, Zürich (im Folgenden: MFA).

45 Bd. 6, S. 665.

46 Ruth Vogel, »Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, und was verschweigt es und warum?« Max Frisch, *Montauk*: Einblick in die Typoskripte, in: editio 16, 2002, S. 117–134, hier S. 128.

47 *Mein Name sei Gantenbein* [1964], Typoskript (Fotokopie), MFA.

48 Vgl. Uwe Johnson, Lektorat zu Max Frisch, *Tagebuch (1966–1970)*. Mit unveröffentlichten Entwürfen, in: Max Frisch / Uwe Johnson, Der Briefwechsel. 1964–1983, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 3235), S. 241–404, hier S. 367–372.

den früheren Fassungen basiert. Um die Übernahme eines »druckreif[en]« Texts handelt es sich jedoch kaum, zu einschneidend sind die Änderungen und Überarbeitungen. Verglichen mit der Passage über W. fällt vor allem auf, dass die Geschichte um Thesy Haller über die eingearbeiteten englischen Wendungen in die Gesprächssituation von Max und Lynn integriert wurde.

Der Abschnitt über W. hingegen wurde als Ganzes und beinahe Wort für Wort in die Erzählung übernommen. Anders als man vielleicht erwarten würde, erklärt das aber nicht, weshalb der Abschnitt ohne die für *Montauk* geradezu typischen Zeilenumbrüche und Blindzeilen auskommt. Denn diese waren im ursprünglichen Typoskript noch vorgesehen und wurden allesamt erst bei der Übernahme ins *Montauk*-Typoskript getilgt; möglicherweise, um zu unterstreichen, dass es sich hier um einen eigenen, in sich abgeschlossen Teil der Erzählung handelt.

Indessen lässt sich eine andere Besonderheit dieses Abschnitts über seine Entstehungsgeschichte verstehen. Im Umfeld der Diskussionen um die Publizierbarkeit von *Montauk* schrieb Frischs zweite Frau, Marianne Frisch-Oellers, in einem Brief an Johnson: »Ist Dir das Prinzip begreiflich, nach welchem vorkommende Personen nach ihrem polizeilichen Namen benannt werden, andere Namen aber wiederum mystifiziert werden? Warum heisst der Freund W. […]?«[49] Die konsequente Reduzierung von Frischs Jugendfreund Coninx auf die Vornamensinitiale findet sich bereits im »MEMOIREN«-Typoskript. Entweder wurde der Name dort aus zeitökonomischen Gründen abgekürzt oder aber aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes – was wahrscheinlicher ist. Denn einerseits ist das Typoskript eine ins Reine getippte Version, andererseits finden sich darin sonst keine abgekürzten Wörter. Von den Vorbehalten, seinen Jugendfreund in die Öffentlichkeit zu zerren, die Frisch damals noch hatte, zeugt auch das wohl nachträglich, zumindest aber auf anderes Papier getippte Deckblatt des »MEMOIREN«-Konvoluts. Es trägt den Vermerk: »Nicht zur Veröffentlichung«.[50] Die hier demonstrierten Skrupel betrafen nicht nur seinen Jugendfreund, sondern auch den Umgang mit Ingeborg Bachmann. Wenn deren Name in *Montauk* in der Passage über W. ausgespart bleibt – sie wird umschrieben als »[d]ie Frau, die ich damals liebte« –,[51] während sie sonst beim Namen genannt wird, gehört das zu den

49 Marianne Frisch-Oellers, Brief vom 28. Januar 1975 an Uwe Johnson, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 113–115, hier S. 114.
50 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:1, MFA. Vgl. Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 68.
51 Bd. 6, S. 648.

zurück

Überbleibseln der einstigen Diskretion. Denn die Umschreibung findet sich bereits im »MEMOIREN«-Typoskript von 1973.

Setzt man in *Montauk* die Suche nach Stellen fort, die der Leserschaft direkt oder indirekt den autobiografischen Pakt anbieten, so stößt man auch auf zwei Werktitel, deren Nennungen als Hinweis auf den autobiografischen Charakter von Frischs Text verstanden werden können. Zum einen wird als eines der Themen, über die Frisch während eines Ferienausflugs in die Bretagne »zum Beispiel« redet, mit »WUNSCHLOSES UNGLÜCK« von Peter Handke ein seinerzeit äußerst bekannter und erfolgreicher autobiografischer Text erwähnt,[52] der obendrein ebenfalls den generischen Untertitel »Erzählung« trägt.[53] Im unmittelbar vor *Montauk* geschriebenen *Berliner Journal* bezeichnet Frisch *Wunschloses Unglück* als »[d]as Buch, das mir unter den neuen Büchern in letzter Zeit den grössten Eindruck gemacht hat«.[54] Und in einer anderen Eintragung zieht er Handke als Beispiel für die Ambivalenz heran, mit der die Kritik auf Privates in der Literatur reagiere: »[…] und handkehrum ihr Entzücken: Man darf wieder Ich sagen, weil Peter Handke es gewagt und gekonnt hat.«[55]

Zum anderen wird ausgerechnet die mit Abstand berühmteste Autobiografie der deutschen Literatur erwähnt: »DICHTUNG UND WAHRHEIT«.[56] Damit, so Sonja Arnold, unterstreiche Frisch seinen über das Montaigne-Zitat hergestellten Bezug auf »die Tradition autobiographischen Schreibens seit Augustinus«.[57] Obwohl *Montauk* und *Dichtung und Wahrheit* literarisch kaum Gemeinsamkeiten aufweisen, lassen sich doch zumindest äußerlich ein paar Verbindungslinien ausziehen. Einerseits kommt das *Montauk* kennzeichnende Spiel mit den Kategorien Faktualität und Fiktionalität ja bereits im Titel – genauer gesagt im mittlerweile fast zum Haupttitel avancierten Untertitel – von Goethes Autobiografie zum Ausdruck, eben »Wahrheit« und »Dichtung«. Andererseits schreibt Goethe im Vorwort, der äußere Anlass für die Niederschrift seiner Erinnerungen

52 Ebd., S. 722.

53 Peter Handke, Wunschloses Unglück. Erzählung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [8]1978 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 146).

54 Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 27.

55 Ebd., S. 80.

56 Bd. 6, S. 734. *Dichtung und Wahrheit* wird anlässlich der Trennung von Frisch und seiner ersten Frau erwähnt. Die Begebenheit wurde allem Anschein nach bereits in *Die große Wut des Philipp Hotz* literarisiert. Dort jedoch wird nicht näher ausgeführt, ob es sich um einen bestimmten Band oder gar um eine ganze Werkausgabe handelt, den beziehungsweise die Hotz nicht mitnehmen darf: »Ich habe ihnen die Liste gegeben. Wegen Frauengut. Es wird nicht berührt, was du in die Ehe gebracht hast. Nicht berührt. Ich gehe mit Hemd und Zahnbürste, wie du siehst, ohne deinen Dünndruck-Goethe …« (Bd. 4, S. 427) Vgl. Walter Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung, Tübingen: Francke, 1985 (Uni-Taschenbücher, Bd. 1351), S. 171, Anm. 172.

57 Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 241.

sei die Sammlung seiner Werke in einer zwölfbändigen Ausgabe gewesen, zu welcher Gelegenheit er von einem Freund gebeten worden sei, etwas über die Entstehungsumstände seiner Texte zu erzählen. (Übrigens gehört der »Brief eines Freundes«,[58] den Goethe an dieser Stelle wiedergibt, größtenteils dem Bereich »Dichtung« an; er ist fingiert, weist inhaltlich aber Übereinstimmungen mit einem Brief Schillers an Goethe auf.[59]) Frisch seinerseits schrieb *Montauk*, während er mit Hans Mayer und Walter Schmitz seine *Gesammelten Werke in zeitlicher Folge* zusammenstellte, die ein halbes Jahr nach seiner Erzählung, anlässlich seines fünfundsechzigsten Geburtstags, veröffentlicht wurden und als deren Abschluss *Montauk* geplant war.[60] Als »Epilog« bezeichnete Frisch sein Buch dementsprechend 1975 in einem Brief an den Herausgeber der Zeitschrift *Merkur*, Hans Paeschke.[61] (Zu den je ähnlichen Entstehungsumständen von Goethes Autobiografie und Frischs Erzählung im Umfeld einer Sammelausgabe passt möglicherweise auch, dass »DICHTUNG UND WAHRHEIT« in *Montauk* als Band einer »Gesamtausgabe« erwähnt wird.[62])

Wenn man denn will, ließen sich also auch bei Frisch Ansätze zu einer *imitatio Goethe* finden, wie sie insbesondere für Leben und Werk Thomas Manns bekannt geworden ist.[63] Zumindest behauptet Alois Wierlacher, es gebe in Frischs Frühwerk »Zitate aus und Anspielungen auf Goethe-Texte« und *Stiller* lasse sich als »Parodie« der *Leiden des jungen Werthers* lesen.[64] Übrigens lässt sich nicht nur Goethe als Bezugspunkt für Frischs literarische Ambitionen ausmachen. Indem dieser etwa *Forderungen des Tages* als Titel für eine Sammlung politischer Texte autorisierte, ließ er sich gewissermaßen

---

58 Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I, Bd. 26: Dichtung und Wahrheit. Erster Teil, Weimar: Böhlau, 1889, S. 3.

59 Vgl. z. B. Martina Wagner-Egelhaaf, Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7–21, hier S. 7–9.

60 Einen möglichen Einfluss der Arbeit an den *Gesammelten Werken* auf *Montauk* vermuten auch Alexander Stephan (vgl. Alexander Stephan, Max Frisch, München: Beck und edition text + kritik, 1983 [Autorenbücher, Bd. 37], S. 122) und Walter Schmitz, dieser verweist auch auf den dadurch herstellbaren Bezug zu *Dichtung und Wahrheit* (vgl. Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 114).

61 Max Frisch, Brief vom 26. Dezember 1975 an Hans Paeschke, MFA.

62 Bd. 6, S. 734.

63 Vgl. z. B. Yahya Elsaghe, Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹, München: Fink, 2000, S. 350–356; Hans Eichner, Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk, Bern und München: Francke, [2]1961 (Dalp-Taschenbücher, Bd. 356), S. 72 f.; Hans Wysling, Thomas Manns Goethe-Nachfolge, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1978, S. 498–551.

64 Alois Wierlacher, Max Frisch und Goethe. Zum Plagiatprofil des *Stiller*, in: Goethe-Jahrbuch 103, 1986, S. 266–277, hier S. 266.

zurück

in eine Linie mit Thomas Mann stellen,[65] der die Sentenz seinerseits bei Goethe entlehnt hat. Und Manns *Zauberberg* ist auch ein wichtiger Intertext für *Stiller*.[66] Außerdem versteht Yahya Elsaghe Frischs *Andorra* als Versuch, den Platz zu besetzen, der durch den Tod Brechts frei geworden war.[67] Dazu würde auch Strässles Vermutung passen, dass sich Frisch bei der generischen Bezeichnung seines *Berliner Journals* an Brechts 1973 veröffentlichtem *Arbeitsjournal 1938–1955* orientierte.[68]

Während sich Frisch also gleich mehrfach als Aspirant auf einen Platz im Literatur-Olymp zu erkennen gab, kursierten ausgerechnet im Umfeld der Veröffentlichung von *Montauk* Gerüchte, dass er seinem Ziel bald einen gehörigen Schritt näher kommen könnte. Anlässlich der Frankfurter Buchmesse von 1975 orakelte Georg Svensson vom schwedischen Verlag Bonniers in Gegenwart der Suhrkamp-Mitarbeiterin Helene Ritzerfeld, »es sei nun an der Zeit, daß« Frisch »in zwei oder drei Jahren den Nobelpreis bekomme[]«, was Ritzerfeld Frisch umgehend in einem Brief mitteilte.[69] Gemäß Siegfried Unseld soll der Literaturnobelpreis schon vorher in Frischs Gedanken herumgespukt und die geplante Werkausgabe beeinflusst haben. Im Anschluss an einen Besuch 1972 in Zürich, kurz nachdem Heinrich Böll mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, schrieb Unseld in seinen »Reisebericht«: »Im übrigen (und besonders nach dem Nobelpreis an Böll) ist er [scil. Frisch] entschieden für eine Gesamtausgabe […].«[70] Inwiefern Frischs Entschluss und Bölls Auszeichnung zusammenhängen sollen, bleibt jedoch unklar. Als Böll den Nobelpreis erhielt, lag jedenfalls keine Gesamtausgabe seines Œuvres vor. Die zehnbändige Ausgabe mit dem Titel *Werke* wurde erst 1977/78 veröffentlicht.

---

65 Vgl. Katrin Bedenig, Thomas Mann und Max Frisch in der Tradition des politischen Schriftstellers – 1945 bis 1955, in: Thomas Mann Jahrbuch 25, 2012, S. 275–290; dies., Max Frisch und Thomas Mann. Ihr Weg zu engagierten Staatsbürgern von den Anfängen bis 1947, in: Régine Battiston und Margit Unser (Hg.), Max Frischs Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit, Max Frisch-Kolloquium Mulhouse-Zürich 2011, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 43–68; Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 286.

66 Vgl. Wulf Köpke, Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie, in: Wirkendes Wort 27, 1977, S. 159–170; Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 288 f.

67 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 46.

68 Vgl. Strässle, Nachwort, S. 183.

69 Helene Ritzerfeld, Brief vom 21. Oktober 1975 an Max Frisch, MFA.

70 Siegfried Unseld, Reisebericht, zitiert nach: ders. / Uwe Johnson, Der Briefwechsel, hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 781, Anm. 4.

1.2 Rezeption

Die meisten Rezensenten von *Montauk* scheinen die Frage ›Autobiografie oder Fiktion?‹ relativ eindeutig beantwortet zu haben. Nach Céline Letawe, die sich näher mit den Rezensionen beschäftigt hat, ist nämlich »[d]er Vorwurf der Indiskretion […] der am häufigsten ausgesprochene Tadel« der Rezensenten.[71] Das kann sie sehr schön nur schon anhand einiger Titel belegen: *Man könnte glatt beleidigt sein … Blicke durchs Schlüsselloch – Max Frischs neues Buch »Montauk«*,[72] *Ein Autor stellt sich aus. Max Frisch liefert mit seiner Erzählung »Montauk« Intimstes für die Bestsellerliste*[73] oder *Auf der Suche nach dem Ich. Max Frisch beichtet sein Liebesleben*.[74] Die Rezensenten merkten an, die Leserschaft werde »unfreiwillig Zeuge eines seelischen Striptease«,[75] oder bezeichneten *Montauk* gar als »Bekenntnis-Orgie, die den Leser als Voyeur akzeptiert und anerkennt; die diesen Leser zum Zuschauer macht bei einem Ego-Trip und Ego-Strip«.[76] Und die Erinnerungen an den Jugendfreund W. beispielsweise seien »[e]in Meisterwerk der feinen Bosheit, ein sublimer Racheakt. Wohl wird einem dabei nicht […].«[77]

Interessanterweise hat sich diese autobiografische Lektüre-Möglichkeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu *Montauk* erst in den letzten Jahren zaghaft durchgesetzt.[78] In der äußerst umfangreichen Sekundärliteratur finden sich erstaunlich wenige Arbeiten älteren Datums, die *Montauk* als autobiogra-

71 Céline Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson. Eine literarische Wechselbeziehung, St. Ingbert: Röhrig, 2009 (Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert, Bd. 7), S. 149. Vgl. dies., Max Frischs *Montauk* – eine »Chronique scandaleuse«? Über die Grenzen des autobiographischen Schreibens, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hg.), Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 449–457, hier S. 453 f.

72 Anonymus, Man könnte glatt beleidigt sein … Blicke durchs Schlüsselloch – Max Frischs neues Buch *Montauk*, in: Aachener Volkszeitung, 10. April 1976.

73 Franz Nöhbauer, Ein Autor stellt sich aus. Max Frisch liefert mit seiner Erzählung *Montauk* Intimstes für die Bestsellerliste, in: Bücherkommentare, Dezember 1975.

74 Jürgen Jacobs, Auf der Suche nach dem Ich. Max Frisch beichtet sein Liebesleben, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 25. November 1975.

75 Anonymus, Man könnte glatt beleidigt sein.

76 Nöhbauer, Ein Autor stellt sich aus.

77 Christoph Burgauer, Fakten contra Phantasie?, in: Frankfurter Hefte 31.5, 1976, S. 55–57, hier S. 56.

78 Vgl. z. B. Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie; Müller, »Ich habe viele Namen«; Sybille Heidenreich, Max Frisch, *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein*, *Montauk*. Darstellungsform »Tagebuch«. Untersuchungen und Anmerkungen, Hollfeld: Beyer, [8]2000 (Analysen und Reflexionen, Bd. 15); Ruth Vogel-Klein, Max Frisch’s *Montauk. Eine Erzählung*, in: Olaf Berwald (Hg.), A Companion to the Works of Max Frisch, Rochester NY: Camden House, 2013 (Studies in German Linguistics, Literature, and Culture), S. 172–196.

zurück

fischen Text behandeln.[79] Dafür scheint es drei Hauptgründe zu geben, die sich nicht immer klar auseinanderhalten lassen. Erstens wird die Ambivalenz des Untertitels regelmäßig übergangen und dieser als »eindeutige[] Gattungsbezeichnung« verstanden,[80] die unzweifelhaft eine fiktionale Geschichte garantiert.[81] Hans Mayer beispielsweise schreibt, für »Fiktion« bürge

> bereits der Untertitel, der ausdrücklich ›Eine Erzählung‹ ankündigt und verheißt. Also Literatur und nicht Leben. Biographie. Eine Erzählung. Daß der Erzähler Max Frisch heißt und mit unverschlüsselten Lebensfakten aufwartet, ändert am Sachverhalt nichts. Es handelt sich hier um eine *Kunstfigur* mit Namen Max Frisch.[82]

Zweitens wird auch die bereits angeschnittene Erzählform in *Montauk*, eine Mischung aus Ich- und Er-Erzählung, von vielen Interpreten als klares Indiz für Fiktionalität gelesen. Gerhard Knapp, der von Mayer das Konzept der »Kunstfigur« übernimmt, unterscheidet beispielsweise streng zwischen dem »*Er*-Erzähler Max« und dem »erzählerischen *Ich*«.[83] Seiner Meinung nach wäre es »naiv anzunehmen, daß es sich« bei beiden »von vornherein um ein und dieselbe Gestalt handelte«: »[D]er Kunstfigur Max, die den OVERLOOK erlaubt und die assoziativen Fäden in der Hand hält, steht die ›Realfigur‹ eines diarischen Ich gegenüber. […] was dieses Ich zu berichten hat[,] […] sind offensichtlich Details aus dem Leben des Autors Max Frisch, biographisch manchmal bis ins Kleinste nachweisbar.«[84] Eine solche Interpretation hat zwar einiges für sich. Sie wird den Ambivalenzen des Untertitels und des Mottos gerecht und scheint in der Lage, der ständig wechselnden Erzählperspektive

---

79 Vgl. dagegen Klaus Müller-Salget, Max Frischs *Montauk* – eine »Erzählung«?, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97, 1978 (Sonderheft: Studien zur deutschen Literaturgeschichte und Gattungspoetik, Festgabe für Benno von Wiese), S. 108–119.

80 Stauffacher, »Diese dünne Gegenwart«, S. 57.

81 Vgl. z. B. Pforte, *Montauk* – ein von Max Frisch erfundenes Wahrnehmungsexperiment, S. 356; Gerhard vom Hofe, Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographischen Korrektur in Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2059), S. 340–369, hier S. 343; Hans Schwab-Felisch, Brief an Günter Blöcker, in: Merkur 29.12, 1975, S. 1181–1183, hier S. 1182.

82 Mayer, »Die Geheimnisse jedweden Mannes«, S. 445; Hervorhebung des Originals.

83 Gerhard P. Knapp, Noch einmal: Das Spiel mit der Identität. Zu Max Frischs *Montauk*, in: ders. (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1978 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 1), S. 285–307, hier S. 289 f.; Hervorhebung des Originals.

84 Ebd. Vgl. Kurt Fickert, Zwei gemeinsame Ansichten. Zu Max Frischs *Montauk* und Uwe Johnsons *Skizze eines Verunglückten*, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Johnson. Ansichten – Einsichten – Aussichten, Bern: Francke, 1989 (Queensland Studies in German Language and Literature, Bd. 10), S. 41–52, hier S. 42 f.

einen Sinn abzugewinnen. Doch wie alle Ansätze, die versuchen, den Wechsel zwischen Ich- und Er-Erzähler in *Montauk* zu erklären, stößt auch derjenige Knapps an seine Grenzen.[85] An manchen Stellen ist nämlich eine klare Unterscheidung von »Kunstfigur« und »Realfigur« nicht mehr zu halten, da die Erzählposition teilweise innerhalb eines einzigen Satzes oszilliert – wobei sich der ständige Wechsel jeglicher Logik entzieht und der »Switch von ›er‹ zu ›ich‹ […] in ostentativer Zufälligkeit ausgestellt« wird.[86] Dort muss Knapp seine strikte Abgrenzung zwischen den beiden Figuren aufgeben und sich mit einem Kompromiss behelfen: »Man kann schließen: das Erleben der Kunstfigur ist Eigentum der Realfigur geworden […].«[87]

Der Frage, welche Funktion dem steten Perspektivenwechsel in *Montauk* zukommt, ist auch Dietger Pforte nachgegangen:

> Einige Kritiker haben […] gemutmaßt, daß der Autor das bekenntnishafte Ich bei der Beschreibung von Erfahrungen verwendet, zu denen das erinnernde Ich bereits eine durch Zeit gewachsene Distanz gewonnen habe, und daß bei gegenwärtig gemachten Erfahrungen, besonders bei mit Lynn gemachten Erfahrungen, das Distanz schaffende Er vom Autor benötigt wird, um überhaupt darüber schreiben zu können.[88]

Eine solche Ansicht erweise sich aber ebenso »als unhaltbar« wie die Vermutung,

> daß der Autor Max Frisch mit der Einführung von zwei Erzählfiguren, die beide seinen Namen tragen, eine, ja seine eigene schizophren erfahrene Erlebens-Situation beschreiben möchte, daß mit der Spaltung in ein Ich und ein Er über ein widersprüchliches, ja gespaltenes Wahrnehmen und Denken der Autor-Persönlichkeit ausgesagt werden soll.[89]

Um die »Widersprüche« der Erzählperspektive zwar »nicht aufzulösen, aber aufzuheben«, schlägt Pforte vor, »daß Max Frisch mit *Montauk* den Verlauf

85 Vgl. Claus Reschke, Life as a Man. Contemporary Male-Female Relationships in the Novels of Max Frisch, New York et al.: Lang, 1990 (Studies in Modern German Literature, Bd. 34), S. 274, 304.

86 Daniel Müller Nielaba, »Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag«. Zu Max Frischs *Montauk*, in: ders., Yves Schumacher und Christoph Steier (Hg.), »Man will werden, nicht gewesen sein«. Zur Aktualität Max Frischs, Zürich: Chronos, 2012, S. 199–210, hier S. 199. So sieht auch Gerhard vom Hofe im »Doppelspiel von Ich- und Er-Erzählweise« »mehr kunstvolle Manier als erzähltechnisch begründete Notwendigkeit« (Hofe, Zauber ohne Zukunft, S. 357).

87 Knapp, Noch einmal: Das Spiel mit der Identität, S. 297.

88 Pforte, *Montauk* – ein von Max Frisch erfundenes Wahrnehmungsexperiment, S. 350.

89 Ebd., S. 350 f.

zurück

eines psychologischen Wahrnehmungs-Experiments vorführen will«.[90] Bemerkenswert ist dieser Ansatz nicht zuletzt, da seine ans Unverständliche grenzende Komplexität vor Augen führt, wie schwierig es ist, sich einen Reim auf den Perspektivenwechsel in *Montauk* zu machen – obschon dieser förmlich einen Interpretationsdruck aufbaut:

> Der Autor Max Frisch wäre der Versuchsleiter, der das Ich, dem er seinen Namen leiht, als Versuchsperson einsetzt. Das Versuchsperson-Ich ist vom Versuchsleiter-Autor instruiert worden, auf ein »zu gewärtigendes Ereignis« zu achten: auf das »Ereignis«, daß ein fast 63jähriger Schriftsteller namens Max Frisch mit einer 31jährigen Interview-Vermittlerin namens Lynn ein Wochenende auf Long Island verbringt. Die Versuchsperson hat das Verhalten des fast 63jährigen Schriftstellers zu registrieren: »sei es kategorisierend oder manipulierend«. Der Autor Max Frisch wiederum als Versuchsleiter hätte das Verhalten der Versuchsperson Max Frisch während des Wahrnehmungs-Experiments zu beobachten und zu beschreiben.[91]

Offenbar ist es auch Pforte nicht entgangen, dass sein Interpretationsansatz doch sehr kompliziert und nur schwer nachvollziehbar ist. So jedenfalls ließe sich erklären, weshalb er auch ein ganz banales, dafür aber umso leichter verständliches Erklärungsangebot für die zwei unterschiedlichen Erzählperspektiven hat: »Möglicherweise hat Frisch in *Montauk* die Er- und die Ich-Form zusammengeführt, um wenigstens diesmal, wo seine faktische Biographie auf eine sehr radikale Weise das literarische Material liefert, dem vorzubeugen, daß der Leser unverstellte Autobiographie vermutet, wo Erfindung ist.«[92] Ich- und Er-Erzähler wären dabei jedoch nicht den Bereichen »Autobiographie« und »Erfindung« zuzuordnen, vielmehr würde der ständige Perspektivenwechsel eine faktuale Interpretation des Texts *per se* ausschließen.

Dem kann man aber entgegenhalten, dass bereits Lejeune erwähnt, es gebe auch »Autobiographien, in denen ein Teil des Textes den Protagonisten mit der dritten Person bezeichnet, während im restlichen Text Erzähler und Protagonist in der ersten Person verschmelzen«; und man dürfe »die grammatikalischen Probleme der Person nicht mit den Identitätsproblemen verwechseln«.[93] (Die Bestimmtheit, mit der Lejeune hier die Meinung vertritt, Fragen der Identität stünden in keinem Verhältnis zur Erzählperspektive, wirkt doch etwas be-

90 Ebd., S. 351.
91 Ebd., S. 352.
92 Ebd., S. 355.
93 Lejeune, Der autobiographische Pakt, S. 17 f. Vgl. Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 126; Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 177. Die Tradition, autobiografische Texte ganz oder teilweise in der dritten Person Singular zu schreiben, geht über Caesars *De bello Gallico* bis zu Xenophons *Anabasis* zurück (freundlicher Hinweis von Yahya Elsaghe, Bern, vom 13. Mai 2013).

fremdlich und ist in der *Montauk*-Forschung erwartungsgemäß auch schon auf Widerspruch gestoßen.[94] Und ein überzeugendes Beispiel, wie man die verschiedenen Erzählperspektiven in *Montauk* mit Lacans poststrukturalistischem Subjektbegriff verknüpfen kann, lieferte unlängst Sonja Arnold.[95])

Ein dritter Grund dafür, dass *Montauk* von der Forschung lange Zeit nicht autobiografisch gelesen wurde, ist das »immer schon gegebene[] ›Bild‹«, »dem zufolge Max Frisch mit allen moralischen Einschlüssen solcher Redeweisen einer ›der ganz Großen‹ zu sein hat und als solcher weitestgehend gefeit gegen kleinlich-menschliche Schwächen« sein soll.[96] Denn immer wieder wird die Behauptung, die literarischen Anspielungen und Querverweise, die erzähltechnischen Fragen und der nicht lineare Aufbau von *Montauk* seien viel wichtiger als die erzählten Lebensfakten, mit dem »peinliche[n]« Leseeindruck gestützt, der sich bei Vernachlässigung dieser Aspekte einstelle: »*Montauk* ist ein exoterisches, absichtlich literarisches Buch. […] Reduziert man das Buch […] auf die autobiographischen Fakten, so daß die literarischen Anspielungen verstummen, dann bleibt eine peinliche Beichte.«[97] Jeder Anflug von Peinlichkeit scheint aber unvereinbar mit dem Frisch-Bild der Forschung: »Überflüssig zu betonen: auch die Pikanterie suchte man wohl vergebens. Frisch ist anerkanntermaßen ein Autor, der die Grenzen des guten Geschmacks achtet […].«[98] Ganz ähnlich argumentiert auch Peter Wapnewski: »Das alles ist nicht eigentlich aufregend, man kennt das auf hoher und auf trivialer Ebene, da Max Frisch es ist, der erzählt, ist ein bestimmtes Niveau von vornherein garantiert.«[99] Und wenngleich Heinz Ludwig Arnold zugesteht, man könne *Montauk* »lesen als chronique scandaleuse«, so muss er diese Lektüremöglichkeit doch sofort wieder als »falsch« abtun.[100] Es gehe nämlich nicht um das »*Leben*« Frischs, sondern um sein »*Denken*«: »In diesem Sinne verstanden, dem meiner Meinung nach einzig möglichen, wird *Montauk* zu der ›Erzählung‹, als die Max Frisch dieses Buch auch selbst bezeichnet

94 Vgl. Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie, S. 72.
95 Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 222–241.
96 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 191.
97 Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 102.
98 Knapp, Noch einmal: Das Spiel mit der Identität, S. 286.
99 Peter Wapnewski, Hermes steigt vom Sockel. Gedanken zu Max Frisch in Montauk (anläßlich des 15. Mai 1976), in: Merkur 30.5, 1976, S. 453–463, hier S. 454; Hervorhebungen des Originals. Vgl. Reschke, Life as a Man, S. 275.
100 Heinz Ludwig Arnold, Darstellung eines Scheiterns. Zu Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Text + Kritik 47/48, 1976, S. 88–91, hier S. 88.

hat […].«[101] Werner Zimmermann schließt gar aus, »daß die Geschichte als ›Chronique scandaleuse‹ gelesen werden kann«.[102]

Sybille Heidenreich bringt die Haltung innerhalb der älteren Frisch-Forschung auf den Punkt: »Max Frisch als Hanswurst vor einem schaulustigen Publikum? Dies wäre denn doch zu billig. Es ist so billig, dass man es nicht wahrhaben möchte.«[103] Da sich also die Ergebnisse einer referenziellen, biografischen Lektüre nur schwer mit dem in der Forschung vorherrschenden Frisch-Bild vereinbaren ließen, wurde eine solche Interpretationsmöglichkeit lange Zeit außer Acht gelassen. Man konzentrierte sich in erster Linie auf die formalen Elemente oder versuchte, *Montauk* als fiktionalen Text zu lesen.

Diese Art der Rezeption scheint sich *prima facie* mit Frischs Erwartung zu decken, jedenfalls wenn man seiner Aussage 1978 in einem Interview für die *New York Times* glauben will: »Look, in all of the world there are probably no more than 200 people who would really be interested in my personal life. All others who read it [scil. *Montauk*] read it as a piece of fiction.«[104] Ob dem allerdings wirklich so ist, scheint fraglich. Denn Frisch konnte und musste mit einem weitaus größeren Publikumsinteresse an seiner Person rechnen, das er in *Montauk* auch zu einem gewissen Grad befriedigte. Davon zeugt beispielsweise Christoph Burgauers Rezension:

> [W]ir erfahren viel über den Menschen Max Frisch. Und da wir nach wie vor am Leben eines Schriftstellers interessiert sind, auch wenn wir uns abgewöhnt haben, seine Werke davon abzuleiten, konnte Max Frisch in der Tat mit einem natürlichen Interesse an seiner Biographie rechnen.[105]

Auch nach Gerhard vom Hofe resultiert die »Selbstdarstellung« in *Montauk* »aus einem ernst genommenen Informationsbedürfnis der Leser bezüglich der Person des Autors«.[106] In einer Rezension wurde das »Interesse an der Person des Autors« gar als einer der beiden Gründe genannt, die überhaupt für eine Lektüre des Buchs sprächen: »Da die Erzählung selbst keine besondere

101 Ebd.; Hervorhebungen des Originals.
102 Werner Zimmermann, *Montauk. Eine Erzählung* (1975), in: ders., Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen, Bd. 3, Düsseldorf: Schwann, 1988, S. 71–103, hier S. 87.
103 Heidenreich, Max Frisch, S. 137.
104 Jon Barak, Max Frisch Interviewed, in: The New York Times, 19. März 1978.
105 Burgauer, Fakten contra Phantasie?, S. 56.
106 Hofe, Zauber ohne Zukunft, S. 346.

Spannung bietet, ist sie eher Lesern zu empfehlen, die Freude an der Sprache oder Interesse an der Person des Autors haben.«[107]

Als Person des öffentlichen Lebens musste Frisch fast zwangsläufig mit einem erhöhten Interesse auch an seinem Privatleben rechnen. Hinzu kommt, dass der »autobiographische[] Bekenntnischarakter« auch vieler seiner fiktionalen Texte »schwerlich übersehbar« ist; so stimmen beispielsweise nur schon »die biographischen Eckdaten« seiner Protagonisten immer wieder »aufdringlich genau mit Frischs eigenen überein«.[108] Angefangen hat das bereits beim Romandebüt *Jürg Reinhart*, und auch danach sollte Frisch »noch manchen Menschen des wahren Lebens verwerten für seine Kunst und sich selbst schonungslos dazu«.[109] Die fließende Grenze zwischen Leben und Kunst bei Frisch hat auch sein Schriftstellerkollege Friedrich Dürrenmatt festgestellt: »Was nun Frisch betrifft, so fällt bei ihm die Neigung auf […], daß er sein Persönliches, sein Privates nicht in der Kunst fallen läßt, daß er sich nicht überspringt, daß es ihm um sein Problem geht, nicht um ein Problem an sich. Er ist in seine Kunst verwickelt.«[110] Diese ›Verwicklung‹ wurde von der Kritik allem Anschein nach goutiert und gefördert; Marcel Reich-Ranicki schrieb 1974 in einer Rezension zum *Dienstbüchlein*: »Je privater Frischs Prosa, desto größer ist ihr Anrecht auf öffentliches Interesse.«[111] Angesichts dieses Urteils mag es kaum erstaunen, dass sich Reich-Ranicki von *Montauk* hellauf begeistert zeigte und sich in seiner Rezension in Superlativen geradezu überschlug: »Es ist sein intimstes und zartestes, sein bescheidenstes und gleichwohl kühnstes, sein einfachstes und vielleicht eben deshalb sein originellstes Buch.«[112]

Das Interesse an Frischs »personal life« kommt auch darin zum Ausdruck, dass er bereits 1983 in einer Bildmonografie des Rowohlt Verlags verewigt wurde.[113] Zwar war er nicht – wie Rolf Kieser behauptet – der erste noch

---

107 Gisela Ullrich, Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*, in: Evangelischer Buchberater 2, 1976.

108 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 54 f.

109 Volker Weidermann, Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher, Köln: Kiepenheuer & Witsch, [2]2010, S. 46. Vgl.: »Wie das Buch-Ich aus dem *Gantenbein*-Roman wollte sich auch Frisch in seinen Fiktionen ›verraten‹; er hat in seinem fiktionalen Werk mittelbar zeigen wollen, wer er wirklich war.« (Letawe, Max Frischs *Montauk* – eine »Chronique scandaleuse«?, S. 449)

110 Friedrich Dürrenmatt, *Stiller*, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik, in: Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, S. 174–181, hier S. 175.

111 Marcel Reich-Ranicki, Max Frischs *Dienstbüchlein*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. März 1974 (= ders., Ein Schweizer aus Bekenntnis, in: ders., Max Frisch. Aufsätze, Zürich: Ammann, 1991, S. 71–77, hier S. 77).

112 Marcel Reich-Ranicki, Das Buch der Liebe, in: ders., Max Frisch, S. 79–88, hier S. 81.

113 Vgl. Volker Hage (Hg.), Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983 (Rowohlts Monographien, Bd. 321).

»lebende[] Autor«,[114] dem diese Ehre zuteil wurde, aber immerhin befand er sich damit in bester Gesellschaft. Zu ihren Lebzeiten wurden vor ihm nur einige Auserwählte in einem rororo-Band porträtiert: Henry Miller (1961), Ernst Jünger (1962), Jean-Paul Sartre (1964), Alexander Solschenizyn (1967), Samuel Beckett (1971), Charlie Chaplin (1974), Willy Brandt (1975), Simone de Beauvoir (1978) und Heinrich Böll (1982).[115] Aber auch nur schon die schiere Anzahl der Biografien, die bis heute und insbesondere auch im Umfeld des Frisch-Jahrs 2011 erschienen sind, belegt das öffentliche Interesse an seiner Person, das nach wie vor besteht.[116]

Obschon Frisch öffentlich bekundete, die meisten Leute würden *Montauk* sowieso »as a piece of fiction« lesen, versuchte er zuvor genau dieser Interpretationsmöglichkeit seiner »Erzählung« im englischen Sprachraum entgegenzuwirken. Das zeigt sich in einem Brief an seine US-amerikanische Verlegerin Helen Wolff. Dieser ist auch in anderer Hinsicht für *Montauk* bedeutsam: Einerseits geht Frisch darin auf verschiedene sprachliche Probleme seines Buchs ein, etwa auf den in der englischen Version fehlenden Unterschied zwischen Fremd- und Muttersprache: »Ein zentrales Uebersetzungsproblem bei diesem Buch: Englisch ist für den Erzähler die Fremdsprache, die Sprache von Lynn, nicht seine. Davon geht in der englischen Uebersetzung unweigerlich etwas verloren […].«[117] Andererseits macht er sich an dieser Stelle Gedanken darüber, dass viele der literarischen »Anspielungen« in Amerika nicht verstanden werden:

> A CAUSE D'UNE FEMME, Verlaine. Hier erzählt eben ein Europäer. Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren; auch hier weiss nicht jeder Leser, dass auf Titel von Ingeborg Bachmann angespielt [wird]: »Was ich in Rom gesehen und gehört habe«, »Todesarten«. Ich meine, ein Text hat eben Schichten, und nicht jeder Leser erschliesst sich alle. So geht es mir als Leser doch auch, dass ein Text noch etwas mehr sagt, als ich verstehe. Das Argument DAS VERSTEHT EIN AMERIKANER NICHT sollte uns nicht zu ängstlich machen; es ist ein Gewinn für ihn, wenn er entdeckt, dass er vielleicht nicht alles versteht. Ich verlange nicht, dass er Mörike

114 Rolf Kieser, Land's End. Max Frischs Abschied von New York, in: Luis Bolliger, Walter Obschlager und Julian Schütt (Hg.), jetzt: Max Frisch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 3234), S. 231–239, hier S. 239.

115 Freundliche Auskunft von Katrin Finkemeier, Rowohlt Verlag, vom 18. Mai 2011.

116 Vgl. Karin Tantow und Lutz Tantow, Max Frisch. Ein Klassiker der Moderne, München: Heyne, 1994; Urs Bircher, Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Max Frisch 1911–1955, Zürich: Limmat, 1997; ders., Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956–1991, Zürich: Limmat, 2000; Ingeborg Gleichauf, Jetzt nicht die Wut verlieren. Max Frisch – eine Biografie, München: Nagel & Kimche, 2010; Weidermann, Max Frisch; Julian Schütt, Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs. 1911–1954, Berlin: Suhrkamp, 2011; Volker Hage (Hg.), Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten, Berlin: Suhrkamp, 2011; Andreas B. Kilcher, Max Frisch. Leben, Werk, Wirkung, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Suhrkamp BasisBiographie, Bd. 50).

117 Max Frisch, Brief vom 9. September 1975 an Helen Wolff, MFA.

> kennt; trotzdem gibt es Mörike, und an der betreffenden Stelle genügt es, wenn der Leser merken kann, dass Sonne auf dem Spannteppich mir ein Gedicht in den Sinn bringt. ES IST SCHADE UM DIE MENSCHEN; der Kernsatz aus dem Traumspiel von Strindberg, aber wer es nicht weiss, muss sich ja deswegen nicht die Haare raufen, er nehme den Satz als solchen.[118]

In diesem Brief also äußert sich Frisch auch zu einer möglichen Gattungsbezeichnung als Untertitel. Wolff als Verlegerin hatte »a novel« vorgeschlagen, »was«, wie Frisch seinem Übersetzer schrieb, »natürlich eine gewisse Ironie zustande brächte«.[119] Wie sich nun aber im Brief an Wolff zeigt, war ihm offenbar gar nicht an dieser Art von »Ironie« gelegen:

> Uebrigens sind wir [scil. Frisch und der Übersetzer] uns einig, dass es doch nicht heissen sollte: A NOVEL. Das ist, zumal in Amerika, wo ich ein Unbekannter bin, sehr irreführend; hier, im deutschen Sprachbezirk, weiss man zum Beispiel, dass Ingeborg Bachmann keine fingierte Person ist. Wenn es sich liest wie ein Roman, tant mieux, aber der amerikanische Leser darf nicht verleitet werden zur Meinung, es handle sich um Fiction. Am besten und richtig scheint mir: MONTAUK, ohne Untertitel.[120]

Wenn Frisch also den Untertitel »A NOVEL« ablehnte, weil dieser den Eindruck erwecken würde, »es handle sich um Fiction«, so widerspricht demnach die in der Forschung immer wieder aufgestellte Behauptung, der Untertitel sei ein eindeutiges Angebot für einen ›fiktionalen Pakt‹, auch Frischs eigenem Verständnis des Begriffs »Erzählung«. Der bewusste Verzicht auf einen Untertitel für die englische Ausgabe zeigt mit wünschbarer Deutlichkeit, dass Frisch eine autobiografische Lektüremöglichkeit seines Texts nicht nur in Kauf nahm, sondern auch – zumindest im englischen Sprachraum – bewusst förderte. Im deutschsprachigen Gebiet scheint das allem Anschein nach gar nicht nötig gewesen zu sein, weil hier eben bereits ein nicht zu unterschätzendes Publikumsinteresse vorhanden war und jeder wissen konnte, dass nicht nur Bachmann »keine fingierte Person ist«.

Ob *Montauk* als Text überhaupt funktionieren würde, wenn man nicht wüsste, wer Max, Marianne oder Ingeborg sind; ob der Text also auch ohne das Interesse an Frisch auskäme, darüber ließe sich trefflich streiten. Gewisse Zweifel daran können zumindest nicht von der Hand gewiesen werden, wenn man sich die Rezeptionsgeschichte der US-amerikanischen Ausgabe vor Augen hält. Denn obschon Frisch sich mit seinem Vorschlag durchsetz-

118 Ebd. Zu den Anspielungen auf Bachmanns Werk vgl. Kapitel 2.2 dieses Bands.
119 Max Frisch, Brief vom 7. Juli 1975 an Geoffrey Skelton, MFA.
120 Max Frisch, Brief vom 9. September 1975 an Helen Wolff, MFA.

te und *Montauk* in der englischen Übersetzung keinen Untertitel trägt,[121] konnte auch das nicht verhindern, dass das Buch von der Kritik zurückhaltend aufgenommen wurde[122] und längere Zeit – anders als zum Beispiel *I'm Not Stiller* oder *Man in the Holocene* – gar nicht mehr aufgelegt wurde.[123] Mitverantwortlich für die laue Rezeption in den Vereinigten Staaten dürfte nicht zuletzt das geringere öffentliche Interesse an Frischs Person gewesen sein. Zwar war er dort nicht gerade »ein Unbekannter«, wie er behauptete, aber sein literarischer Erfolg in Übersee lässt sich kaum mit jenem in Europa vergleichen. Davon weiß auch sein Verleger Unseld in einem Reisebericht von 1971 zu erzählen, worin sich eine gewisse Häme erkennen lässt, die wohl nicht zuletzt auf das damals angespannte Verhältnis von Frisch und Unseld zurückgeht: »Manche seiner Texte kommen einfach in Amerika nicht an, das *Tagebuch* ist von zwölf amerikanischen Verlagen abgelehnt worden. Keines seiner Stücke war mit Erfolg aufgeführt worden, die *Biografie* wurde nicht ein einziges Mal aufgeführt.«[124]

1.3 Autofiktion

Während in der *Montauk*-Forschung wie erwähnt der autobiografisch-referenzielle Charakter von Frischs Erzählung lange Zeit mehrheitlich ignoriert und zugunsten fiktionaler Interpretationen vernachlässigt wurde, kann davon bei jenen Germanisten und Germanistinnen, die quasi berufsmäßig ein erhöhtes Interesse an Frischs Leben haben, keine Rede sein: In jeder Frisch-Biografie werden Episoden aus *Montauk* verwendet. Diese werden jedoch in unterschiedlicher Weise als Quelle genutzt. So verzichtet Julian Schütt in seiner *Biographie eines Aufstiegs* auf Nacherzählungen aus *Montauk* und verwendet ausgewiesene Zitate, deren Fundort teilweise auch schon im Fließtext erwähnt wird: »wie Frisch in *Montauk* sagt«,[125] »[i]n *Montauk* schreibt er«,[126] »[d]ie Begebenheit schildert Frisch in *Montauk*«[127] etc. Volker Weidermann, um ein anderes Beispiel zu nennen, arbeitet dagegen mit beidem, Nacherzählungen

121 Vgl. Max Frisch, Montauk, New York und London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
122 Vgl. z. B. Richard Howard, *Montauk*, in: Harper's Bookletters, 24. Mai 1976; Clarence E. Olson, Affairs of a Writer, in: St. Louis Post-Dispatch, 23. Mai 1976.
123 Seit 2016 gibt es wieder eine Neuauflage als Paperback.
124 Siegfried Unseld, Ein Fest für Max Frisch, in: Der Spiegel, 26. September 2009, S. 162–165, hier S. 164. Vgl. ders., Chronik, hg. von Raimund Fellinger, Bd. 1: Chronik 1970, hg. von Ulrike Anders et al., Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 179 f.; Marion Detjen, Spiritual Companionship. Max Frisch und Helen Wolff, in: Sinn und Form 64.1, 2012, S. 91–101.
125 Schütt, Max Frisch, S. 171.
126 Ebd., S. 192.
127 Ebd., S. 209.

und Zitaten, die den Gepflogenheiten seines Buchs gemäß ohne Nachweise auskommen; und obschon auch er *Montauk* gelegentlich als Quelle angibt, ist im Einzelnen nicht immer klar, woher seine Informationen stammen.[128] Quellenkritische Qualitätsunterschiede zwischen historischen Dokumenten, Briefen, privaten Materialien, Aussagen von Zeitzeugen und eben einer für die literarische Öffentlichkeit produzierten Selbstdarstellung werden dadurch verschleiert.

In Frischs Fall ist dies besonders heikel, da sich anhand ganz unterschiedlicher Beispiele zeigen lässt, dass er teilweise erheblichen Aufwand betrieb, um die Wahrnehmung seiner Person in der Öffentlichkeit zu kontrollieren und zu beeinflussen. Frischs Arbeit am eigenen Image lässt sich verschiedentlich beobachten und man darf ihn getrost zu den »sogenannte[n] ›Medienautoren‹ des 20. Jahrhunderts« zählen, »die sich bereits selbstreflexiv verschiedenartiger Medien bedienen, um ihr Selbstbild in der Öffentlichkeit zu verbreiten«.[129] Als sich etwa Volker Hage 1981 und 1982 mit Frisch traf, um die bereits erwähnte rororo-Bildmonografie über ihn vorzubereiten, erhielt er genaue Anweisungen fürs Fotografieren: »Fotografieren Sie nicht: Mein Haus von der Straße her; meine Frau en face; mich mit Pfeife. Und viertens legen Sie mir die Bilder zur Genehmigung vor!«[130] Ebenso wollte er die Kontrolle darüber behalten, welche Bilder Hage aus dem damals neu gegründeten Max Frisch-Archiv verwenden konnte: »Ich sage Ihnen, was ich freigebe […].«[131] Gerade auch die Gründung seines eigenen Archivs dürfte es ihm erlaubt haben, seine öffentliche Wahrnehmung als Autor nachhaltig, über seinen Tod hinaus, zu

128 Trotzdem oder viel eher gerade deswegen wird *Montauk* auch einmal fälschlicherweise als Fundstelle einer biografischen Episode angegeben. Die Geschichte, wie er 1937 alle seine Manuskripte im Wald verbrannte, hat Frisch nicht »in *Montauk* beschrieben« (Weidermann, Max Frisch, S. 82), sondern im *Tagebuch 1946–1949* (vgl. Bd. 2, S. 588). Wie es überhaupt in Weidermanns Biografie einige Unstimmigkeiten gibt: Frisch starb in Zürich und nicht wie angegeben »in Berzona« (Weidermann, Max Frisch, S. 403); die Beschreibung des ersten Treffens von Frisch und Bachmann – »[s]ie kommt nach Zürich, nimmt ein Doppelzimmer. Sie lernen sich kennen« (ebd., S. 245) – widerspricht völlig der Darstellung in *Montauk* – »sie fahre nach Paris und komme über Zürich, doch habe sie nur vier oder fünf Tage Zeit. […] Sie kam dann nicht« (Bd. 6, S. 676) –, ohne dass eine andere Quelle genannt würde; und auch dass Robert Walser »in der psychiatrischen Heilanstalt Herisau […] vor sich hinschrieb« (Weidermann, Max Frisch, S. 74), deckt sich nicht mit dem Stand der Forschung, wonach Walser in Herisau »offenbar nicht mehr geschrieben« hat (Bernhard Echte [Hg.], Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 427).

129 Urs Meyer, Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft, in: ders., Lucas Marco Gisi und Reto Sorg (Hg.), Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, München: Fink, 2013, S. 9–15, hier S. 10.

130 Max Frisch, Vier Anweisungen an den Fotografen, zitiert nach: Hage, Max Frisch [Umschlag].

131 Ebd., S. 9.

zurück

beeinflussen. Denn obschon er in den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* ausführt, er habe zwar das »Recht«, »das eine oder andere aus den schicken Rollschubladen zu nehmen und zu vernichten«, »aber nicht das Bedürfnis«,[132] scheint es, als habe er *de facto* dennoch Eingriffe vorgenommen. Frischs Tochter, Ursula Priess, berichtet in ihrer »Bestandsaufnahme« *Sturz durch alle Spiegel* von einem Besuch im Archiv, wo auch ein Mäppchen mit dem Briefwechsel zwischen ihr und ihrem Vater aufbewahrt wird. Dieser Briefwechsel, so habe sie erfahren, endet 1976. Auf ihre Frage, ob es wirklich keine späteren Briefe gebe, soll ihr der Archivar geantwortet haben: »Sie wissen doch, wie sehr Ihr Vater seine eigene Geschichte zensiert hat.«[133]

Eine Zensur der eigenen Geschichte oder eine Arbeit am Bild, das der Öffentlichkeit präsentiert wird, muss bei Briefen nicht zwangsweise erst nachträglich erfolgen. Ein Beispiel hierfür ist der Briefwechsel zwischen Frisch und Uwe Johnson, den die beiden gewissermaßen »zuhanden der Nachwelt« verfasst haben sollen.[134] Marianne Frisch-Oellers erklärte in einem Interview, ihr sei die Lust vergangen, selbst Briefe an Johnson zu schreiben, weil sie »bei dem Gedanken, dass es für irgend jemand später bestimmt ist, nicht mehr in der Lage war, etwas Spontanes zu formulieren«.[135] Dass die Briefe von Johnson und Frisch quasi immer auch an die Nachwelt adressiert seien, erklärt ihrer Meinung nach den »eiskalte[n] Ton«, der darin vorherrsche.[136]

Wenn also, was natürlich legitim ist, in einer Biografie wiedergegeben wird, was Frisch über sein eigenes Leben ›erzählt‹ hat, so sollte dies für die Lesenden auch deutlich werden. Denn diese Informationen sind Teil der medialen Selbstinszenierung und können somit unter dem Verdacht einer bewussten oder unbewussten Selbstkorrektur durch den Autor stehen:

> Zu fragen wäre jeweils, wie akkurat dieses Autobiographische die Lebensgeschichte des realen Autors abbildet und was daran nicht vielmehr oder doch ebensosehr die Vorstellungen erkennen läßt, die dieser von seiner Lebensgeschichte sich selber machen beziehungsweise der Öffentlichkeit soufflieren wollte.[137]

> If this [scil. *Montauk*] is a stream of memory, it is filtered through an ordering and censoring mind. Any self-exposure is intentional, and what may come through

132 Max Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, hg. von Peter von Matt, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 115.

133 Ursula Priess, Sturz durch alle Spiegel. Eine Bestandsaufnahme, Zürich: Ammann, 2009 (Aus aller Welt, Bd. 131), S. 73.

134 Thomas Herold und Thomas Schulz, Der fremde Freund. Marianne Frisch und Uwe Johnson, in: Roland Berbig et al. (Hg.), Uwe Johnson. Befreundungen. Gespräche, Dokumente, Essays, Berlin: Kontext, 2002 (Edition Kontext), S. 325–344, hier S. 337.

135 Ebd.

136 Ebd.

137 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 58.

zurück

August 1943	Einnahmen/Ausgaben	
Wettbewerb 1. Preis	3000,—	
Lohn bei Prof. Dunkel	490,—	
für Mama		500,—
Festessen Kollegen		60,—
mit Trudy		15,—
Hemden		34,—
Haushalt		350,—
September 1943	**Einnahmen/Ausgaben**	
Velo für mich		352,—
Zeichenware		40,—
Zeichentischböcke		33,—
Buchbinder		7,50
Taschengeld in Militär		50,—
Haushalt		350,—
Lohnausgleichskasse	190,96	
Honorar Verlag	32,—	
Schweizer Rundschau	20,—	
Büro-Stempel		42,—
Konzert mit Trudy		14,—

Abb. 1: Auszug aus *Montauk*, Bd. 6, S. 732.

> as an involuntary confession is written between the lines. This is fiction in the tradition of Rousseau's *Confessions* […], and André Gide's *Journal*, that is, fiction with the pathos of unlimited sincerity. […] It is a book of self-preservation.[138]

Inwieweit Frisch sein Material in *Montauk* ›gefiltert‹ oder ›zensiert‹ und damit bewusst oder unbewusst am Bild gearbeitet hat, das er der literarischen Öffentlichkeit von sich präsentieren wollte, lässt sich unmöglich in allem und jedem nachprüfen. Exemplarisch aber kann ein solcher Transformationsprozess an einer Stelle beobachtet werden, die eigentlich von größtmöglicher Faktentreue zu sein scheint.

In einem Abschnitt unter der Überschrift »MONEY« werden die »Einnahmen« und die »Ausgaben« für die Monate »August 1943« und »September 1943« fein säuberlich aufgelistet.[139] Später sollte Frisch immer wieder bedauern, dass er in diesem Kapitel das Projekt einer »finanzielle[n] Autobiographie«

---

138 Wulf Koepke, Understanding Max Frisch, Columbia SC: University of South Carolina Press, 1991 (Understanding Modern European and Latin American Literature), S. 105 f. Vgl. auch Schwab-Felisch, Brief an Blöcker, S. 1180.

139 Bd. 6, S. 732.

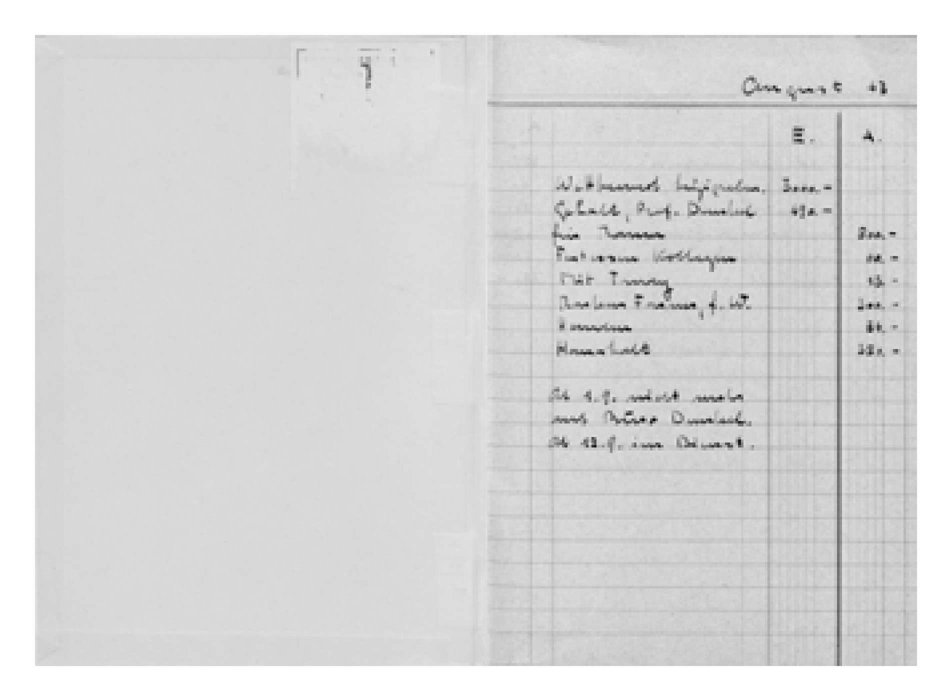


Abb. 2: Aufstellung August 1943 aus Frischs Haushaltsbuch, MF-A-N-4, MFA.

»verschenkt« hat.[140] Die Auflistung suggeriert, dass es sich um die faktengetreue Wiedergabe aus einem Haushaltsbuch handelt; dass also ein Ausschnitt aus einem faktualen Gebrauchstext in die Erzählung übernommen wurde (Abb. 1). Authentizität wird dabei nicht nur dadurch erzeugt, dass einzelne Beträge auf den letzten Rappen genau ausgewiesen sind (»Lohnausgleichskasse 190,96«), sondern auch weil selbst relativ kleine Beträge aufgeführt werden (»Buchbinder 7,50«).[141]

Der erweckte Eindruck ist nicht ganz falsch. Der Quellentext, aus dem Frisch die Auflistung übernommen hat, ein Haushaltsbuch (Abb. 2–4), befin-

140 Volker Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen«. Volker Hage im Gespräch mit Max Frisch, in: Hage (Hg.), Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 212–244, hier S. 227. Vgl. Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 41; Max Frisch und Philippe Pilliod, Max Frisch. Erzähler, TV-Film, WDR 1986; Christa Wolf, Ein Tag im Jahr. 1960–2000, München: Luchterhand, 2003, S. 405.

141 Bd. 6, S. 732.

Abb. 3: Aufstellungen September und Oktober 1943 aus Frischs Haushaltsbuch, MF-A-N-4, MFA.

det sich in seinem Nachlass.[142] Ein Vergleich mit dem Originaldokument zeigt indes, dass das in *Montauk* wiedergegebene Material nicht so unverfälscht und authentisch ist, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag und offenbar eben auch erscheinen soll. Zwischen dem Haushaltsbuch und seiner Wiedergabe in *Montauk* bestehen zum Teil markante Unterschiede: Ein Posten wurde gestrichen, andere aus späteren Monaten hinzugefügt und bei einigen wurde die Bezeichnung geändert, unter der sie in der Aufstellung erscheinen.

Am einfachsten erklärbar sind wohl die Stellen, an denen die Postenbezeichnung durch einen sprachlich klareren Begriff ersetzt wurde: »Zeichenböcke« durch »Zeichentischböcke« und »Taschengeld Dienst« durch

142 Notizheft 4 (Haushaltsbuch), MF-A-N-4, MFA. Vgl. Walter Obschlager, »In diesen Wald hineingehen und schauen, wo es einen hinführt.«. Max Frisch und das Geld, in: Quarto 20, 2005, S. 33–36, hier S. 35.

Abb. 4: Aufstellungen November und Dezember 1943 aus Frischs Haushaltsbuch, MF-A-N-4, MFA.

»Taschengeld in Militär«[143] – wobei der durch die fehlende Flexion imitierte Telegrammstil sehr schön zeigt, dass auch bei solchen sprachlichen Bereinigungen der Authentizitätsanschein möglichst aufrechterhalten wurde.

Etwas erklärungsbedürftiger ist der Umstand, dass der Aufstellung für den September am Ende fünf zusätzliche Posten hinzugefügt wurden, die eigentlich aus späteren Monaten stammen. Als Buchung im Sinne einer buchhalterischen ›Rechnungsabgrenzung‹ ließe sich dabei allenfalls noch verstehen, dass die Einnahmen aus der »Lohnausgleichskasse« noch dem September zugerechnet werden. Denn es handelt sich dabei um eine sogenannte Lohnausfallentschädigung, die Frisch für seinen Militärdienst in diesem Monat bekommen hat, die ihm jedoch erst im Oktober gutgeschrieben wurde.[144]

Über die Gründe hingegen, weshalb die andern vier Posten aufgenommen wurden, kann nur spekuliert werden. Eine mögliche Erklärung für die Berück-

143 In ähnlicher Weise geändert wurden »Gehalt, Prof. Dunkel« zu »Lohn bei Prof. Dunkel« und »Buchbinder Wettbewerb« zu »Buchbinder«.

144 Zur »Lohnausfallentschädigung« schreibt Frisch im *Dienstbüchlein*: »[V]on jeder Lohnzahlung leisten Arbeitgeber und Arbeitnehmer je 2%, die öffentliche Hand zusätzlich 4%. So

zurück

sichtigung der Honorare, die von der »Schweizer Rundschau« und von einem in *Montauk* nicht weiter bezeichneten »Verlag« ausbezahlt wurden (beide sind im Original dem Oktober zugeordnet), wäre das Bestreben Frischs, einen möglichst repräsentativen Querschnitt seiner Einnahmequellen und seiner Beschäftigungen zu bieten: Architekt, Soldat und eben auch *Schriftsteller*.

Nähere Beachtung verdient dabei, dass im Haushaltsbuch ersichtlich ist, von welchem »Verlag« Frisch sein »Honorar« bekommen hat. Der Posten wird dort nämlich als »Honorar Verlagsanstalt« geführt. Anders als man es aus dem Zusammenhang in *Montauk* erwarten könnte, wo Frisch als seinen »damalige[n] Verleger« »Martin Hürlimann« angibt,[145] handelt es sich folglich nicht um Hürlimanns Atlantis Verlag, sondern um die Deutsche Verlagsanstalt, bei der seine beiden Erstlingsromane *Jürg Reinhart* (1934) und *Antwort aus der Stille* (1937) veröffentlicht wurden und noch bis 1943 erscheinen konnten.[146]

Die Tilgung des Verlagsnamens hat ihren Ursprung höchstwahrscheinlich darin, dass sich eine Honorarzahlung, die Frisch mitten im Zweiten Weltkrieg von einem deutschen Verlag erhielt, der obendrein schon sehr früh unter Kontrolle des Eher Verlags, des Zentralverlags der NSDAP, geriet,[147] nicht ganz zu seinem politischen Image passte. Schließlich wusste Frisch sehr früh und sehr genau um die Verhältnisse im ›Dritten Reich‹. In *Montauk* wird ja beschrieben, wie ihm der Rassenhass, den er mit eigenen Augen zu sehen (»JUDEN UNERWÜNSCHT«) und eigenen Ohren zu hören bekam (»JUDA VERRECKE!«), derart auf den Magen schlug, dass er vor lauter Angst um seine deutsch-jüdische Begleiterin im Nürnberger »Bratwurstglöckl« »gar nichts essen« konnte.[148] Seine Abneigung gegen das Erlebte soll sogar so stark gewesen sein, dass ausgerechnet diese Begleiterin ihr Land vor ihm in Schutz nehmen musste: »DU DARFST NICHT SCHLECHT ÜBER DEUTSCHLAND DENKEN.«[149]

Mit der Aussparung des Verlagsnamens legte Frisch ein Verhalten an den Tag, das er selber 1965 in einem Artikel mit dem Titel *Unbewältigte schwei-*

konnte der Arbeitnehmer in Uniform doch seine Miete bezahlen, seine Frau einigermaßen ernähren, sogar seine Kinder. Dies trat in Kraft am 21. 12. 1939; wie ein Geschichtsschreiber von heute sagt: ›gleichsam als Weihnachtsgeschenk für die Soldaten. Es verhinderte schwerste Not und vermittelte vor allem das Gefühl der Verbundenheit der Daheimgebliebenen mit den Wehrmännern.‹« (Bd. 6, S. 580)

145 Bd. 6, S. 733.

146 Vgl. Christian Adam, Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich, Berlin: Galiani, 2010, S. 255.

147 Frisch schrieb dazu 1936 an seinen Förderer Robert Faesi: »Meine Deutsche Verlagsanstalt ist nun Parteiverlag und ich bin wieder obdachlos – dies nebenbei.« (Max Frisch, Brief vom 18. Juni 1936 an Robert Faesi, Nachlass Robert Faesi, Zentralbibliothek Zürich) Vgl. Lukas Schmid, Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk, Zürich: Chronos, 2016, S. 21.

148 Bd. 6, S. 728.

149 Ebd.

zurück

zerische Vergangenheit kritisiert hatte: »Wir mußten Dinge tun, die Verrat an unseren Grundsätzen waren, und sie werden dadurch, daß wir die Erinnerung daran verdrängen und durch keine Literatur auf sie verwiesen bleiben, nicht aus der Geschichte geräumt […].«[150] Denn in *Montauk* wird »verdräng[t]« und eben nicht aufgearbeitet oder erklärt, dass beziehungsweise weshalb Frisch, trotz seiner offensichtlich tiefgehenden Aversion gegen Hitler-Deutschland und obwohl er seit Ende 1941 Informationen über die systematische Tötung von Juden in Riga hatte,[151] den geschäftlichen Kontakt mit seinem deutschen Verlag weiter aufrechterhielt. Freilich befand sich Frisch mit einer solchen pragmatischen Haltung in großer Gesellschaft; beispielsweise war auch der Atlantis Verlag darum bemüht, mit dem »Dritten Reich« weiterhin »möglichst ungestört Geschäfte zu machen«,[152] und überhaupt war dieses während des ganzen Weltkriegs der wichtigste Handelspartner der Schweiz.[153] Wenn er es dennoch für nötig hielt, den deutschen Verlagsnamen zu tilgen, dann wohl vor allem im Hinblick auf sein politisches Renommee. Denn als moralische Instanz hatte er selber in den Nachkriegsjahren Kritik an der Schweizer Haltung gegenüber Nazi-Deutschland geübt und die Schuld der Mitläufer zu einem Gegenstand seines Schaffens, besonders der Sechzigerjahre, gemacht – eine Themenwahl, die maßgeblich dazu beitrug, dass aus ihm »eine Institution, ein Monument, eine Autorität« wurde.[154]

Auch in anderer Hinsicht sind die Änderungen sehr interessant, die Frisch an dem Auszug vorgenommen hat. Im Original folgt auf den Einnahmeposten »Wettbewerb 1. Preis 3000,–« eine Ausgabe über 300 Franken, die mit »Markus Farner f. W.« ausgewiesen wird. Der Zürcher Architekt Markus Farner (1919–1979), der 1943 noch an der ETH studierte,[155] arbeitete zusammen mit anderen Studenten an Frischs Wettbewerbsbeitrag zur Projektausschreibung für das Freibad Letzigraben,[156] der eben den »1. Preis« und die damit verbundenen 3000 Franken einbrachte. Das Kürzel »f. W.« dürfte also

150 Bd. 5, S. 371.

151 Vgl. Schütt, Max Frisch, S. 315. Im *Dienstbüchlein* beschreibt Frisch, ohne das Datum zu nennen, wie er diese Informationen, die er 1944 in das Stück *Nun singen sie wieder* hat einfließen lassen, von seinem ehemaligen Zeichenlehrer Otto Baumberger erhalten hat (vgl. Bd. 6, S. 565).

152 Schütt, Max Frisch, S. 284.

153 Vgl. z. B. Martin Meier, Stefan Frech, Thomas Gees und Blaise Kropf, Schweizerische Aussenwirtschaftspolitik 1930–1948. Strukturen – Verhandlungen – Funktionen, Zürich: Chronos, 2002 (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 10), S. 65, Tabelle 7, S. 67, Tabelle 8, S. 403, Tabelle 18a.

154 Peter von Matt, Max Frisch und sein Ruhm, in: Sinn und Form 64.2, 2012, S. 275–278, hier S. 276.

155 Vgl. Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 37, München und Leipzig: Saur, 2003, S. 91 f., s. v. Farner, Markus.

156 Gespräch des Verfassers mit Lisabeth Farner-Ernst, Zürich, vom 14. März 2012.

wohl für »f[ür] W[ettbewerbsprojekt]« oder etwas Ähnliches stehen. Laut Farners Witwe war dieser im Nachhinein ein wenig enttäuscht über seine Entlohnung, neben den 300 Franken eine signierte Ausgabe der *Blätter aus dem Brotsack*.[157] Und indem Frisch den Hinweis auf Farners Mitarbeit strich, verwehrte er diesem, wenn man so will, auch nachträglich eine symbolische Anerkennung seiner Dienste. Dementsprechend war bisher über Farners Mithilfe am Wettbewerbsprojekt nichts bekannt.

Frischs Änderungen am Auszug aus dem Haushaltsbuch betreffen möglicherweise auch seine Rolle als Privat- und Ehemann. Jedenfalls wirkt er in *Montauk* etwas aufmerksamer und fürsorglicher,[158] als er es in Wirklichkeit vielleicht war. Der Ausgabeposten »Konzert mit Trudy 14,–« fehlt nämlich in der Septemberaufstellung des Originaldokuments und ist dort gar erst für den November verzeichnet. (Demselben Monat wurden auch die Ausgaben für »Büro-Stempel 42,–« entnommen, eine mögliche Erklärung für diese Änderung konnte nicht gefunden werden.)

Folgt man Lejeunes Theorie, müsste man wohl solche Änderungen als »Lüge[n]« werten – oder vielleicht genauer gesagt: einige dieser Änderungen. Denn es würde wohl kaum jemand auf die Idee kommen, Modifikationen wie »Zeichentischblöcke« als Unwahrheit bezeichnen zu wollen. Das wiederum wirft die Frage auf, wo und wie man die Grenze zwischen vertretbaren und unredlichen Änderungen zu ziehen habe. Diese Frage ließe sich jedoch nicht einmal dann sinnvoll beantworten, wenn man gänzlich außer Acht ließe, dass ein Wahrheitsanspruch in *Montauk* gar nie explizit vertreten wird.

Exemplarisch können Änderungen wie der fehlende Verlagsname aber zeigen, dass Frischs ›Aufrichtigkeit‹ in *Montauk* begrenzt ist. An ihre Grenzen stößt sie nicht zuletzt dort, wo das biografische Material unvereinbar scheint mit dem Bild, das er »der Öffentlichkeit soufflieren wollte« und vielleicht auch von sich selber hatte. In diesem Sinn erweist sich *Montauk* ebenso als »›Schönschrift‹ des eigenen Lebens«[159] wie bereits der erste Roman *Jürg Reinhart*, in dem »die Literatur genutzt« wurde, »um das Leben und den Max-Frisch-artigen Helden schönzuschreiben«.[160] Mit seiner Interpretation des kryptischen Vornamens »Can« in *Andorra* kann Elsaghe zudem zeigen, dass sich diese Tendenz auch in einem von Frischs politischen Lehrstücken und damit an einem Ort finden lässt, wo man sie vielleicht nicht auf Anhieb vermuten würde.[161] Während man jedoch in *Andorra* den Namen des Lehrers

157 Gespräch des Verfassers mit Lisabeth Farner-Ernst, Zürich, vom 14. März 2012.
158 Vgl. Reschke, Life as a Man, S. 278.
159 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 58.
160 Weidermann, Max Frisch, S. 46.
161 Vgl. Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 93–130.

eben zuerst entschlüsseln muss, um diesen als Alter Ego und Ich-Ideal des Autors zu erkennen, erübrigt sich eine solche Interpretationsleistung im Fall von *Montauk*. Hier wird nicht mehr ein literarischer Held erfunden, der wie Jürg Reinhart begehrenswerter und weltgewandter oder wie Can moralisch etwas integrer als der Autor selber ist, vielmehr fiktionalisiert Frisch seine *eigene* Biografie. *Montauk* gehört also zu jenen Texten, die man heute unter dem etwas unscharf gewordenen Terminus Autofiktion zusammenfasst.

Dass man den Begriff Autofiktion in Lejeunes Monografie über den »autobiographischen Pakt« vergeblich sucht, ist nicht weiter verwunderlich; der Terminus wurde erst zwei Jahre nach ihrem Erscheinen – und damit dem von *Montauk* – geprägt. In die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt hat ihn der französische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky. Auf dem Umschlag seines autobiografischen Buchs *Fils* (1977), das den Untertitel »Roman« trägt, definierte er »*autofiction*« als »[f]iction, d'événements et de faits strictement réels«.[162] Im Buch würden zwar biografische Ereignisse beschrieben, jedoch geschehe das mit den Mitteln der Fiktion. Nach eigenen Angaben trug Doubrovsky damit dem Umstand Rechnung, dass es eigentlich unsinnig sei, ein Buch über sich selbst zu schreiben, obwohl die Öffentlichkeit gar kein Interesse an der eigenen Geschichte habe: »Die Autofiktion kommt also gerade recht, um einen Mangel (an Substanz, an Berühmtheit) auszugleichen. Wenn man nicht interessant *ist*, wird es darum gehen sich, mit Hilfe des Schreibens, interessant *zu machen*, so wie der Romancier seine Figuren interessant macht.«[163]

Obwohl Doubrovskys Bestimmung des Begriffs »in vielerlei Hinsicht interpretationsbedürftig« ist,[164] fand der Terminus schnell Eingang in die Literaturwissenschaft – wohl nicht zuletzt, da das von Lejeune vertretene Modell bei etlichen Texten an seine Grenzen stoßen musste. Innerhalb der Forschung wurde der Begriff »auf breiter Front diskutiert«, was ihm »zu einer Reihe recht unterschiedlicher Interpretationen und Bestimmungen verholfen« hat.[165] So wurden Texte wie Gertrude Steins *The Autobiography*

162 Serge Doubrovsky, Fils. Roman, Paris: Galilée, 1977, Umschlag.
163 Serge Doubrovsky, Nah am Text, in: Kultur & Gespenster 7, 2008 (Dossier Autofiktion), S. 123–133, hier S. 124; Hervorhebungen des Originals.
164 Frank Zipfel, Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?, in: Winko, Jannidis und Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur, S. 285–314, hier S. 285.
165 Ebd., S. 285 f. Vgl. z. B. Peter Gasser, Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), »… all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Autobiographie und Autofiktion, Göttingen: Wallstein, und Zürich: Chronos, 2013 (Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Bd. 3), S. 13–27; Wagner-Egelhaaf, Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?

of Alice B. Toklas[166] oder eben Goethes *Dichtung und Wahrheit*,[167] die sich bis dato entweder ganz oder teilweise einer literaturwissenschaftlichen Gattungszuordnung widersetzt hatten, zu Vorläufern der Autofiktion erklärt.

Der Begriff wurde aber auch eingesetzt, um Texte zu beschreiben, die zwangsläufig durch Lejeunes Raster fielen, weil er es in seiner Theorie gar nicht in Betracht zog, dass ein Autor oder eine Autorin ein fiktionales Werk schreiben kann, in dem er oder sie unter richtigem Namen auftritt. Seiner oben zitierten Logik gemäß, wonach eine »Namensidentität« von Autor, Erzähler und Protagonist »die Möglichkeit einer Fiktion« ausschließe, müssten Texte wie Dantes *Göttliche Komödie* (1321) oder Jorge Luis Borges' *Das Aleph* (1949)[168] schlicht als »Lüge« abgetan werden. Indem also auch Texte mit eindeutig fiktiver Handlung, in denen Figuren mit dem Namen des Autors auftreten, als autofiktional bezeichnet wurden, verlor der Begriff zunehmend an Kontur. Denn Doubrovsky hatte ihn ja eigentlich genau für das Gegenteil geprägt, für autobiografische Texte, die sich literarischer Mittel bedienen, und nicht für fiktionale Texte, die mit autobiografischen Elementen spielen.[169] Der Terminus Autofiktion wurde zudem auch von der poststrukturalistischen Autobiografieforschung übernommen, die davon ausgeht, dass eine authentische Repräsentation der eigenen Lebensgeschichte überhaupt nicht möglich ist und dass eine Autobiografie folglich ihrem Wahrheitsanspruch gar nie gerecht werden kann.[170]

Was die Anwendung des Begriffs Autofiktion auf derart verschiedene Phänomene für seine Denotation zur Folge hat, beschreibt Martina Wagner-Egelhaaf: »Er spukt durch die neuere Autobiografiedebatte, ohne dass er sich

---

166 Obwohl das Buch als »Autobiografie« ausgewiesen ist und eine Ich-Erzählerin hat, handelt es sich gerade nicht um eine *Auto*biografie, da nicht Alice B. Toklas die Autorin ist, sondern ihre Lebenspartnerin Gertrude Stein.

167 Vgl. z. B. Martina Wagner-Egelhaaf, Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.), Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München: Iudicium, 2006, S. 353–368.

168 In der Erzählung *Das Aleph* berichtet ein Schriftsteller namens Borges, er habe im Keller eines befreundeten Dichters ein Aleph gesehen, einen Punkt, der gleichzeitig alle Punkte der Welt enthalte. Der ›fiktionale Pakt‹ wird in diesem Fall also eindeutig durch das fantastische Element geschlossen.

169 Vgl.: »Mein Konzept der Autofiktion ist nicht jenes von Vincent Colonna, ein ›literarisches Werk, in dem sich ein Schriftsteller eine Persönlichkeit und eine Existenz erfindet, während er seine tatsächliche Identität bewahrt (seinen richtigen Namen)‹.« (Doubrovsky, Nah am Text, S. 128)

170 Vgl. z. B. Claudia Gronemann, ›Autofiction‹ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in: Poetica 31, 1999, S. 237–262.

zurück

begrifflich und konzeptionell festlegen ließe.«[171] Allen Konzepten, auf die er übertragen wird, ist aber eine Vermischung von Fiktion und Autobiografie gemein; dass also »dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten werden, ohne dass er die Möglichkeit an die Hand bekommt, den Text ganz oder teilweise nach einem der beiden Pakte aufzulösen«.[172]

Auf die Bedeutung dieser Ambivalenz für *Montauk* hat schon Uwe Johnson als gewissermaßen erster Rezensent hingewiesen:

> Der Gestus ist der der Fiktion. […] Jedoch das Material ist unfingiert, autobiographisch, wie versprochen mit dem Vorsatz Montaignes. Allerdings ist es bearbeitet, nämlich mit zwei Manieren. Die eine ist die des Journals […]. Die andere Manier ist die der Fiktion, obzwar das Material in seiner Tatsächlichkeit nicht angetastet wird, der Autor auf den angeblich zusammenfassend planenden Blick des herkömmlichen Erzählers aus freien Stücken verzichtet und seine Sicht ausdrücklich als seine Version reklamiert (womit er das Vorgebrachte in seiner Wahrheit beschränkt auf ihn allein). Er baut also den Text, [sic] nach der Verträglichkeit der Motive, ihren statischen Bedingungen, ihren quantitativen Abhängigkeiten. […] Wie nur je ein Romancier lässt er aus, hebt hervor, arbeitet Entwicklungen aus, spannt verbindende Linien, sorgt für unterschiedliche Spiegelungen und überhaupt für Beleuchtung, als wolle er einer erfundenen Sache ihr volles, auch angemessenes Recht werden lassen. […] Der Leser wird intellektuell amüsiert, weil die literarische Technik im Verein mit dem Personalstil ihn immer wieder hineintäuscht in die Spannung nach dem Fortgang einer Geschichte, den Spass an dem dialektischen Wachstum eines Gedankens, den Genuss an lebendiger Landschaft, die Freude am Wiedererkennen von Gesten oder Orten […].[173]

Johnson beschreibt *Montauk* hier *avant la lettre* als autofiktional in einer Bedeutung, die Doubrovskys ursprünglicher Definition sehr nahe kommt. Wie bei Doubrovsky ist das »Material« »unfingiert« – oder zumindest größtenteils –, und die Nähe zur Fiktion wird über die Mittel der Darstellung, die »literarische Technik« des »Romancier[s]«, hergestellt; Johnson spricht hier auch vom »Gestus […] der Fiktion«. Im Besonderen dürften damit der nicht

171 Martina Wagner-Egelhaaf, Autofiktion & Gespenster, in: Kultur & Gespenster 7, 2008 (Dossier Autofiktion), S. 135–149, hier S. 137.

172 Zipfel, Autofiktion, S. 305. Vgl. z. B. Lucas Marco Gisi, Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers *»Felix«-Szenen*, in: Pellin und Weber (Hg.), »… all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«, S. 55–70, hier S. 55–57.

173 Uwe Johnson, Brief vom 13. Januar 1975 an Marianne Frisch-Oellers [Anlage 1 zu Uwe Johnsons Brief vom 13. Januar 1975 an Max Frisch], in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 104–107, hier S. 104 f. Zu den näheren Umständen dieses Briefs vgl. Kapitel 2.1 dieses Bands.

lineare Aufbau, die assoziative Verkettung der einzelnen Passagen, die bereits erwähnten Besonderheiten der Erzählperspektive[174] sowie die intertextuellen Verweise und Anspielungen gemeint sein, auf welche Frisch im Brief an Wolff ja selber hingewiesen hat.

Da diese Elemente eine Interpretationsleistung der Lesenden, »ein dialektische[s] Wachstum« der »Gedanken« anregen, finden sie sich normalerweise nicht oder nur bedingt in faktualen Texten. Kategorien wie wahr oder falsch gehen hier ins Leere. Nun ist *Montauk* aber noch lange kein rein fiktionaler Text, nur weil sich ihr Autor dieser Mittel »[w]ie nur je ein Romancier« bedient. Denn Frischs Erzählung traf ja auf ein bereits vorhandenes Interesse an seiner Person, und wenngleich sich die »dialektisch« gewachsenen »Gedanken« einer strikten Unterscheidung zwischen wahr und falsch entziehen mögen, so fügen sie sich doch ein in das Bild, das die Lesenden sich von Frischs Person, seiner Geschichte und den daran Beteiligten machen. Dieser Aspekt lässt sich allein schon daran zeigen, dass die Ausführungen des Ich-Erzählers über weite Strecken auf vorhandenes Wissen über den Autor rekurrieren und ohne dieses teilweise gar nicht verständlich sind, zum Beispiel wo auf Werke des Autors sowie auf dessen Freunde oder Familie Bezug genommen wird. (Eine strikte Unterscheidung zwischen Autor und Ich-Erzähler wird im Folgenden denn auch nicht praktikabel sein. Um aber wenigstens den Besonderheiten des Perspektivenwechsels Rechnung zu tragen, soll, soweit das überhaupt möglich ist, sprachlich zwischen ›Frisch‹ [Ich-Figur] und ›Max‹ [Er-Figur] differenziert werden.)

Dass sich die beschriebene literarische Interpretationsleistung auch auf die erzählten Lebensfakten erstreckt, hängt mit der andeutungsreichen, aber auch lückenhaften Erzählweise von *Montauk* zusammen, die eine Art Interpretationsdruck erzeugt. So wird beispielsweise im Buch explizit darauf verwiesen, dass die Aufrichtigkeit ihre Grenzen hat. Einerseits wird aus Montaignes *Essais* die dort erwähnte Rücksicht auf die »ÖFFENTLICHE SCHICKLICHKEIT« ins Motto übernommen,[175] andererseits wird der Beginn des Montaigne-Zitats gegen Ende der Erzählung nochmals aufgenommen und andeutungsreich ergänzt: »DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER / und was verschweigt es und warum?«[176] Auf diese Stelle hat Frisch wiederholt verwiesen, wenn es um die Ehrlichkeit in seinem Buch ging. Zum Beispiel in einem, wie er eigens vermerkte, »nicht zur Veröffentlichung im MERKUR bestimmt[en]« Brief an dessen Herausgeber Paeschke:

---

174 Zur Bedeutung der Erzählperspektive für *Montauk* als autofiktionalen Text vgl. Wagner-Egelhaaf, Autofiktion & Gespenster, S. 138–141.

175 Bd. 6, S. 619.

176 Ebd., S. 747.

zurück

> Dass ich in bequemer Selbsttäuschung mich glauben lasse, ich habe Wunder an Aufrichtigkeit vollbracht, dagegen sprechen mehrere Stellen in dem genannten Buch, sofern man sie nicht zielstrebig überliest: »Einmal müsste man so lang gehen, bis man keine Haut mehr an den Sohlen hat und wirklich zu sich selber spricht.« / »– ein aufrichtiges Buch, Leser. Und was verschweigt es und warum?« usw.[177]

Auch seinen Freund und Lektor Johnson wies er in einem Brief eigens auf den Zusatz hin, um den er die Montaigne-Stelle ergänzt hatte, und fügte hinzu, es gebe »auch ein aufrichtiges Verschweigen«.[178] Was genau er darunter versteht, blieb er zu erklären schuldig. Allem Anschein nach – so jedenfalls lässt sich die Ergänzung zum Montaigne'schen Aufrichtigkeitshinweis deuten – ging es ihm um ein Verschweigen, das selbst zum Thema gemacht wird und als solches kenntlich ist.

Da nämlich die Frage aufgeworfen wird, »was verschweigt es und warum?«, wird das Leserinteresse für jene Dinge geweckt, die im Buch eben *nicht gesagt werden* oder *nicht gesagt werden können*. Für Letawe ist diese Frage in Frischs Erzählung »von zentraler Bedeutung«, da sie »den Leser zum Nachdenken« bringt, »aus welchem Grund in *Montauk* einiges verschwiegen wird«.[179] Indem die Lesenden auf blinde Flecken oder Leerstellen hingewiesen werden, wird gleichzeitig aber auch die Motivation geschaffen, sie zu füllen; ganz ähnlich, wie dies Wolfgang Iser in seiner berühmten und nur ein Jahr noch *Montauk* erschienen Monografie zum *Akt des Lesens* beschreibt:

> Das Verschwiegene […] und die Leerstellen […] stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt. […] Der Kommunikationsprozeß wird […] durch die Dialektik von Zeigen und Verschweigen in Gang gesetzt und reguliert. Das Verschwiegene bildet den Antrieb der Konstitutionsakte, zugleich aber ist dieser Produktivitätsreiz durch das Gesagte kontrolliert […].[180]

Überträgt man Isers Ausführungen zu literarischen Leerstellen auf Frischs »aufrichtiges Schweigen«, so lässt sich eine strikte Trennung des biografischen und des literarischen Anteils in *Montauk*, wie sie in der Sekundärliteratur immer wieder zu finden ist, nicht mehr halten. Als Teil der »Dialektik von

---

177 Max Frisch, Brief vom 26. Dezember 1975 an Hans Paeschke, MFA.
178 Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 130–133, hier S. 131.
179 Letawe, Max Frischs *Montauk* – eine »Chronique scandaleuse«?, S. 451.
180 Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München: Fink, 1976 (UTB, Bd. 636), S. 264–266.

zurück

Zeigen und Verschweigen« stehen die zahlreichen literarischen Zitate, Motive und Anspielungen in Frischs Erzählung immer schon im Verdacht, auf das »Ausgesparte[]« zu verweisen. Denn einerseits wird die Neugier der Leserschaft durch Leerstellen gereizt, andererseits werden durch die Fülle an literarischen Motiven auch verschiedene Stimuli geboten, diese Leerstellen zu schließen und die Neugier zumindest spekulativ zu befriedigen. Autofiktional ist der Text also auch insofern, als er die Lesenden zu einer Interpretationsleistung wie in einem fiktionalen Text herausfordert, während er gleichzeitig ›aufrichtig‹ über ›unfingierte Personen‹ berichtet.

2 *My Life as a Man* und Leerstellen in den Erinnerungen an Ingeborg Bachmann

2.1 Uwe Johnson als Lektor von *Montauk*

> Dadurch, dass *Montauk* für mich, wenn man es groß ausdrücken will, ein Vermächtnis war, ein Abschluss […], wurde ich frei und wusste auch, es ist ein *point of no return*. […] Heute würde ich das Buch noch viel direkter schreiben, es kommt mir viel zu verschleiert vor, unnötig verschleiert.[1]

Dieser Selbstkommentar stammt aus einem Interview, das Volker Hage mit Frisch im März 1982 führte, als er gerade im Begriff war, den Band über Frisch für die rororo-Bildmonografien zusammenzustellen. An dessen Aussage über *Montauk* mag wohl vor allem erstaunen, dass ihm das Buch »viel zu verschleiert«, »unnötig verschleiert« vorkomme und dass er es lieber »viel direkter« geschrieben hätte. Denn ausgerechnet in diesem Buch grenzt doch Frischs ›Direkt‹- und Offenheit geradezu ans Peinliche: Von der ersten Impotenz, »mit 35 Jahren«,[2] über Schwangerschaftsabbrüche, »[v]ier Abtreibungen bei drei Frauen«,[3] bis zur Information, dass Lynn ihre Tage hat[4] oder dass seine erste Frau jungfräulich in die Ehe gegangen ist[5] – an privaten Details wird nicht gespart und von einer ›Verschleierungs‹-Technik ist auf den ersten Blick nichts festzustellen.

Vielmehr war Frischs Offenheit in *Montauk* für einige der beschriebenen Personen nicht unproblematisch. Die ablehnende Reaktion von Frischs damaliger Frau, Marianne Frisch-Oellers, auf eine allfällige Beschreibung der gemeinsamen Ehe in einem Buch ist ja ihrerseits in die Erzählung eingegangen: »ICH HABE NICHT MIT DIR GELEBT ALS LITERARISCHES MATERIAL, ICH VERBIETE ES, DASS DU ÜBER MICH SCHREIBST.«[6] In Richard Dindos »filmischer Lektüre«

---

1 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 230; Hervorhebungen des Originals.

2 Bd. 6, S. 661.

3 Ebd., S. 688.

4 Vgl. ebd., S. 752.

5 Vgl. ebd., S. 665.

6 Ebd., S. 686. Marianne Frisch-Oellers hat in einem Interview erklärt, sie habe »[d]en immer wieder zitierten Satz […] so nie gesagt« (Herold und Schulz, Der fremde Freund, S. 340); dafür spricht auch, dass es in einer älteren Version noch heißen sollte: »WIR SIND NICHT DEIN LITERARISCHES MATERIAL« (*Montauk*, Typoskript VII / 1975:4, MFA).

zurück

von *Montauk* erklärt sie dementsprechend: »Mir wäre es [sic] schon gedient gewesen, wenn aus der Marianne eine Elisabeth Meier geworden wäre …«[7] Noch Jahre später, 1999, bezeichnete sie sich als »gebranntes Kind« und sprach sich »gegen die Veröffentlichung von Privatem« aus.[8] Ähnliche Töne finden sich auch bei andern Porträtierten: »Trudy Frisch-von Meyenburg kam sich ›öffentlich ausgezogen‹ vor«,[9] da sie in *Montauk* »Dinge über sich und die Familie lesen m[u]ss[te], die ihrer Meinung nach nicht an die Öffentlichkeit gehörten«.[10] Und »Käte Schnyder-Rubensohn fand es ›wenig nobel‹, sich auf diese Weise behandelt zu sehen«.[11]

Ingeborg Bachmann hat die Veröffentlichung von *Montauk* nicht miterlebt, sie verstarb bereits 1973, ihre Reaktion dürfte man sich aber wohl nicht viel anders vorstellen. Denn in ihrem Werk wird die Forderung nach einem Recht auf Privatsphäre regelmäßig thematisch: »Abstand, oder ich morde! Haltet Abstand von mir!«, ruft beispielsweise der Erzähler in *Das dreißigste Jahr*;[12] und die Ich-Figur in *Malina* macht sich Gedanken darüber, was nach ihrem Tod mit ihren Hinterlassenschaften passieren könnte.[13] Doch um etwas über Bachmanns eigene Einstellung zu diesem Thema zu erfahren, braucht man nicht einmal den fragwürdigen Umweg über eine biografische Interpretation ihrer Werke zu gehen. Wie sie sich den Umgang mit Intimitäten vorgestellt hat, lässt sich auch an ihrer Fragment gebliebenen Rezension zu Sylvia Plaths *Die Glasglocke* ablesen. Als Einleitung schreibt sie dort: »Sylvia Plath hat sich, dreißig Jahre alt, in London getötet. Die Rücksicht auf die Menschen, die ihr nahgestanden sind, das Recht auf das Private, das Geheimnis, erlauben es nicht, mehr darüber zu sagen.«[14] Getreu diesem Vorsatz geht sie in der Rezension

---

7 Richard Dindo, Journal I–III. Eine filmische Lektüre der Erzählung *Montauk* (1974). Unter Anlehnung an die *Tagebücher 1946–49* und *1966–71*, CH 1981, 00:52:08; ders., »Max Frisch, Journal I–III«, Beschreibung des Films, in: »Max Frisch, Journal I–III« (eine filmische Lektüre der Erzählung *Montauk*, 1974). Ein Film von Richard Dindo, Zürich: Schweizerisches Filmzentrum, 1981 (Texte zum Schweizer Film, Bd. 4), S. 7–72, hier S. 38.

8 Herold und Schulz, Der fremde Freund, S. 335.

9 Bircher, Mit Ausnahme der Freundschaft, S. 201.

10 Schütt, Max Frisch, S. 295.

11 Bircher, Mit Ausnahme der Freundschaft, S. 201.

12 Ingeborg Bachmann, Das dreißigste Jahr, in: dies., Werke, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Bd. 2: Erzählungen, München und Zürich: Piper, 1978, S. 94–137, hier S. 123.

13 Vgl. z. B. Ingeborg Bachmann, Malina. Roman, in: dies., Werke, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Bd. 3: Todesarten: *Malina* und unvollendete Romane, München und Zürich: Piper, 1978, S. 9–337, hier S. 326–328.

14 Ingeborg Bachmann, Das Tremendum – Sylvia Plath: *Die Glasglocke*. Entwurf, in: dies., Werke, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, München und Zürich: Piper, 1978, S. 358–360, hier S. 358.

denn auch nicht auf die sehr engen biografischen Zusammenhänge ein, die zwischen Plath und ihrer Romanfigur Esther Greenwood bestehen. Und so prägt Bachmanns Aversion gegen die Neugier und das Verlangen nach allzu tiefen Einblicken in ihr Privatleben noch heute einen gewichtigen Teil der Forschung zu ihrem Werk.[15]

Als Frisch in *Montauk* private Details über seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann beschrieb, begab er sich also durchaus auf vermintes Gelände. Im Gegenzug durfte er davon ausgehen, dass seine Ausführungen über die kurz zuvor verstorbene Schriftstellerin zweifellos auf mehr Interesse stoßen werden als seine Erinnerungen an eine Jugendliebe oder die Beschreibung der Beziehung zu seiner relativ unbekannten zweiten Ehefrau. Dass sich immer wieder Leute an Frisch wandten, die dies und das über Bachmann erfahren wollten, wird in *Montauk* auch eigens erwähnt: »In Harvard eine amerikanische Germanistin, die über Ingeborg Bachmann arbeitet, das Werk und die Person; sie ist dankbar für meine Hilfe: Angabe der römischen Adressen.«[16] Einerseits zeigt diese Passage, dass eben gerade auch »die Person« Bachmanns im Fokus des öffentlichen Interesses stand; wie Klaus Amann es beschrieben hat: »Sie [scil. die Lesenden] haben mit einer an Obsession grenzenden Hartnäckigkeit sich auf Ingeborg Bachmann als *Person* konzentriert, die doch zuletzt keinen anderen Wunsch hatte, als hinter ihrem Werk zu verschwinden […].«[17] Andererseits soll wohl verdeutlicht werden, mit welcher Diskretion Frisch dieses Thema behandelte. Denn seine »Hilfe« erstreckt sich auf Informationen, die wohl auch einem römischen Adressbuch zu entnehmen oder beim Verlag zu erfragen waren; scheinbar ist er nicht gewillt, private Details preiszugeben. Damit handelt er vorderhand im Sinne Bachmanns, über die man in *Montauk* lesen kann: »[S]ie war erfreut, verwundert, selig, daß jemand so gar nichts von ihr wußte.«[18] Wenn sich diese Aussage ausgerechnet am Ende einer Passage findet, in der beschrieben wird, unter welchen Umständen sich Bachmann und Frisch zum ersten Mal getroffen haben, mag das vielleicht etwas ironisch erscheinen; Intimitäten werden jedoch auch hier keine ausgeplaudert. Etwas

15 Sigrid Weigel beispielsweise betont in ihrer umfassenden Monografie, es gehe ihr »ausdrücklich *nicht* um den Versuch einer Biographie oder gar einer ›biographischen‹ Interpretation« von Bachmanns Werk; dieser Vorsatz war ihr denn auch wichtig genug, um ihn bereits im Untertitel anzudeuten (Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 18; Hervorhebung des Originals).

16 Bd. 6, S. 660.

17 Klaus Amann, »Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen.« Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt: Drava, 1997 (Edition Tri), S. 20.

18 Bd. 6, S. 677.

zurück

anders sieht es dann in der längeren Passage über Bachmann aus, die in der Ausgabe der *Gesammelten Werke* ungefähr sieben Seiten umfasst.

Eingeleitet wird der Abschnitt über die Beziehung zu Bachmann mit der ersten und der dritten Strophe aus ihrem Gedicht *Tage in Weiß*. Wobei das Ende des Zitats geradezu als Motto für die folgenden Seiten verstanden werden kann und in der Forschung auch so verstanden wurde:[19] »UND MICH ERINNERN MUSS«.[20] Das Unkontrollierte, Ungewollte der Erinnerung, die quasi aus dem Erzähler herausbricht,[21] wird denn auch dadurch inszeniert, dass die gesamten sieben Seiten ohne ein einziges Alinea auskommen. Der erzeugte Eindruck, es handle sich um einen Text, der spontan aus dem Autor herausgesprudelt ist, täuscht jedoch. Vielmehr lässt sich textgenetisch feststellen, dass ausgerechnet der Bachmann-Abschnitt in den überlieferten Typoskripten zu *Montauk* mit die größten Veränderungen erfahren hat:

> Die Abschnitte über Ingeborg Bachmann wurden sehr oft umgeschrieben, das heißt, oft innerhalb der gleichen Fassung mehrmals in Abwandlungen dargestellt. Diese vielen leicht voneinander abweichenden Darstellungen, die zum Schluß zugunsten einer einheitlichen Perspektive gestrichen werden, zeigen, wie schwierig das Erzählen dieser konfliktbeladenen Liebesgeschichte für Frisch war.[22]

Über einige der Schwierigkeiten, denen Frisch bei der Beschreibung seiner Beziehung zu Bachmann begegnet ist, hat er sich brieflich mit Uwe Johnson ausgetauscht. Johnson, der bereits das *Tagebuch 1966–1971* lektoriert hatte,[23] war für Frisch ein wichtiger Ansprechpartner während der Niederschrift von *Montauk*.[24] Als Lektor spielte er etwa auch eine wichtige Rolle dabei, Marianne Frisch-Oellers' Einverständnis für die Publikation von *Montauk* zu gewinnen, nachdem sie sich zuerst gegen eine Veröffentlichung ausgesprochen hatte. Der erste Hinweis auf Johnsons Part in diesem »abgekartete[n] Spiel«, wie sie es später bezeichnen sollte,[25] findet sich in einem Brief von Johnson an Frisch. Darin berichtet Johnson, Frischs Frau habe ihn angerufen und, »wie von Ihnen [scil. Frisch] vorausgesagt, sich einen Brief über einen verhältnismässig kleinen Ort auf Long Island bestellt«.[26] Da die ›Voraussage‹ offenbar persönlich

---

19 Vgl.: »Doch Frisch schmerzt in diesen Tagen, sich erinnern zu müssen!« (Heidenreich, Max Frisch, S. 152)
20 Bd. 6, S. 710.
21 Zur *mémoire involontaire* in *Montauk* vgl. Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 267–278.
22 Vogel, »Dies ist ein aufrichtiges Buch«, S. 128.
23 Vgl. Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 61–106.
24 Vgl. ebd., S. 117–156.
25 Herold und Schulz, Der fremde Freund, S. 339.
26 Uwe Johnson, Brief vom 10. Januar 1975 an Max Frisch, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 99–101, hier S. 100.

erfolgte, während Frischs Besuch in Sheerness-on-Sea vom 3. bis 6. Januar 1975, lässt sich nur spekulieren, ob Frisch auch Wünsche oder Vorschläge für Johnsons Antwort anbrachte. Fest steht aber, dass Johnson die von Marianne Frisch-Oellers erbetene Einschätzung nicht nur an die Auftraggeberin, sondern auch gleich an Frisch geschickt hat. Dieser wiederum dankte Johnson für den »Brief an Marianne: ein Akt letzter Hilfe«,[27] und bezeichnete die »Analyse (für Marianne verfasst)« als »outstanding«.[28] Frisch scheint also mit Johnsons Antwort mehr als zufrieden gewesen zu sein. Nicht zuletzt natürlich, weil sich Johnson damit auf seine Seite schlug und sich gegen die Bedenken aussprach, die Marianne Frisch-Oellers gegen eine Publikation von *Montauk* hegte.

Anders als beim *Tagebuch 1966–1971*, wo Johnson seine Hilfe als Lektor noch von sich aus angeboten hatte,[29] hat er *Montauk* auf Frischs Bitte hin gegengelesen. In einem Brief vom 13. November 1974 schrieb Frisch: »In dieser Woche bin ich mit einem kleinen Buch fertig. Ich bin froh, dass ich es geschrieben habe; vorerst ohne an Veröffentlichung zu denken. Wenn Marianne das Manuskript gelesen hat, möchte ich es Ihnen gerne unterbreiten.«[30] Dass er ausgerechnet auf Johnson als Lektor vertraute, lässt sich auf verschiedene Arten motivieren, angefangen bei Johnsons genauem Lektorat des *Tagebuchs 1966–1971*,[31] das Frisch damals veranlasst hatte, ihn als »de[n] beste[n] Lektor, den ich bisher gehabt habe«, zu würdigen.[32]

Möglicherweise war Frischs Entscheidung auch davon beeinflusst, dass die Familie Johnson und das Ehepaar Frisch eine enge Freundschaft verband. Während ihrer Berliner Jahre trafen sie sich regelmäßig und verbrachten viel Zeit miteinander.[33] Darüber hinaus wurden die Johnsons zu einem wichtigen Rückhalt für Marianne Frisch-Oellers. Nachdem sie während der Amerikareise ihres Manns, die in *Montauk* beschrieben wird, »eine Art Zusammenbruch« erlitten hatte,[34] war sie »jeden Abend bei den Johnsons, übernachtete dort, spielte mit Katharina Johnson [i. e. Uwe Johnsons Tochter] Ping-Pong«.[35]

27 Max Frisch, Brief vom 20. Januar 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 111.
28 Max Frisch, Brief vom 22. Januar 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 113.
29 Das geht aus einem Brief hervor, in dem sich Frisch bei Johnson für das »freundliche[] (wenn ich sagen darf: freundschaftliche[]) Angebot, das Manuskript meines TAGEBUCHS zu lesen«, bedankt (Max Frisch, Brief vom 21. Dezember 1970 an Uwe Johnson, ebd., S. 15 f., hier S. 15).
30 Max Frisch, Brief vom 13. November 1974 an Uwe Johnson, ebd., S. 93.
31 Vgl. Johnson, Lektorat zu Max Frisch, *Tagebuch (1966–1970)*.
32 Max Frisch, Brief vom 27. Januar 1971 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 20 f., hier S. 20.
33 Vgl. z. B. Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 12, 17, 61, 70, 86, 98, 105 f., 152–154, 161 f., 166 f.
34 Herold und Schulz, Der fremde Freund, S. 333.
35 Ebd., S. 336.

zurück

Und als sie infolge ihres »Zusammenbruch[s]« zum Arzt musste, begleitete Johnson sie gar dorthin, beruhigte sie und hielt sie davon ab, das Wartezimmer fluchtartig zu verlassen: »Und er war für sie da, vierzehn Tage lang.«[36] Der Rolle, welche die Johnsons in dieser Angelegenheit spielten, war sich Frisch bewusst. Bereits kurz nach seiner Ankunft in New York schrieb er an das befreundete Ehepaar: »[I]ch bin Ihnen dankbar – fuer vieles, aber diesmal: dass Sie, nach meiner Abreise, Marianne betreut haben. Das ist lieb.«[37]

Als Gegenleser von *Montauk* eignete sich Johnson also nicht nur aufgrund seiner sprachlich-literarischen Fähigkeiten – die er beim Lektorat des *Tagebuchs 1966–1971* unter Beweis gestellt hatte –, sondern auch weil er mit der Ehesituation der Frischs eng vertraut war. Wie wichtig diese private Komponente für Frisch war, zeigt sich daran, dass er auch Johnsons Frau als Lektorin hinzuzog: »Es würde mich *sehr* interessieren zu hören, was Elisabeth, wenn sie die Musse zum Lesen hat, dazu zu sagen hat.«[38] Es scheint, als hätte Elisabeth Johnson dann gar mehr »dazu zu sagen« gehabt als ihr Mann, denn nachdem Frisch den beiden ein Exemplar von *Montauk* mit der Widmung »Für Elisabeth / und Uwe / in grosser / Dankbarkeit / Max Frisch / 22. 9. 1975« geschickt hatte, antwortete Johnson: »[W]ir danken Ihnen herzlich für die Zusendung von *Montauk* mit der Widmung, die zumindest ich kaum so verdient habe.«[39] Ruth Vogel-Klein schreibt in ihrer Untersuchung zu den Typoskripten von *Montauk* über das Lektorat der Johnsons:

> Zusammenfassend kann man sagen, daß die Korrekturen und Änderungsvorschläge von Elisabeth (und wohl auch Uwe) Johnson eine gewisse Rolle bei der Entstehung von *Montauk* gespielt haben, aber – bis auf ganz wenige Ausnahmen – keine grundlegenden Eingriffe in den Text Frischs bedeuten.[40]

Anhand des Briefwechsels kann man erkennen, dass sich die Gespräche zwischen Frisch und den Johnsons wohl vor allem um die Frage gedreht haben, ob und gegebenenfalls wie die in *Montauk* beschriebenen Details veröffentlicht werden können oder dürfen – was gesagt werden darf und was gegen die ›Schicklichkeit‹ verstößt.[41] Rückblickend schrieb Frisch 1979 in einem

36 Ebd., S. 333.
37 Max Frisch, Brief vom 6. April 1974 an Elisabeth und Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 75 f., hier S. 75.
38 Max Frisch, Brief vom 18. März 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 119 f., hier S. 119; Hervorhebung des Originals.
39 Uwe Johnson, Brief vom 1. Oktober 1975 an Max Frisch, ebd., S. 148 f., hier S. 148.
40 Vogel, »Dies ist ein aufrichtiges Buch«, S. 121.
41 Vgl. Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 130–133.

Brief an Johnson: »Fragen des Geschmacks und des Taktes – dazu haben Sie selber 1974 auf der Promenade an der Themse hilfreich gesprochen […].«[42]

Doch nicht nur was Einzelheiten und intime Details über Frischs Ehe betraf, dürfte Johnson ein wichtiger Gradmesser für die Grenzen des Sagbaren gewesen sein. Seit seinem Aufenthalt 1962 in der Villa Massimo in Rom verband Johnson und Bachmann eine enge Freundschaft, die sich auch in einem regelmäßigen Briefverkehr niederschlug. Als sich Bachmann und Frisch trennten, ergriff Johnson für keinen der beiden Partei; obwohl es laut Frisch für befreundete Autoren war »wie beim Dreißigjährigen Krieg: Auf welche Seite schlägt man sich?«,[43] und obwohl Frisch Johnson anfänglich im Bachmann-Lager wähnte.[44] Ihm muss, so Sigrid Weigel, »das Kunststück einer Loyalität nach beiden Seiten hin gelungen sein – und das selbst in der Rolle des Lektors«.[45] Interessanterweise hat er nämlich nicht nur das *Tagebuch 1966–1971* und *Montauk* gegengelesen, sondern auf Bachmanns Wunsch hin auch ihren Roman *Malina*.[46] Dass er mit seinem Doppelengagement als Lektor einen gewagten Spagat vollführte, der für Bachmann einem Vertrauensbruch gleichkommen musste, wusste Johnson durchaus. So schrieb er 1971 an Siegfried Unseld: »Hast du die neue Fassung des Frisch'schen *Tagebuches* schon gesehen? Es ist nämlich ausgemacht, dass ich ihn dessentwegen Ende August im Tessin besuche. (Dies darf Frau Bachmann in keinem Falle erfahren.) (Dies ahnst du.)«[47]

Als Freund und Lektor Bachmanns hatte er sich zudem 1974 selbst mit der Erinnerung an sie auseinandergesetzt. Mit *Eine Reise nach Klagenfurt*

---

42 Max Frisch, Brief vom 11. Januar 1979 an Uwe Johnson, ebd., S. 209 f., hier S. 210. Frisch muss sich hier irren, was die Jahreszahl anbelangt. Die Johnsons siedelten Ende 1974 nach Sheerness-on-Sea über, und als Frisch sie vom 3. bis 6. Januar 1975 besuchte, war er »der erste Gast«, den sie beherbergen konnten (Uwe Johnson, Brief vom 10. Januar 1975 an Max Frisch, ebd., S. 99–101, hier S. 99). Das erwähnte Gespräch an der Themse muss also entweder dann oder während Frischs Aufenthalt an Ostern 1975 stattgefunden haben (vgl. ebd., S. 122, Anm. 170). Die Ungenauigkeit lässt sich wohl nicht nur dadurch erklären, dass Frischs Aufenthalt ziemlich nah an der Jahresgrenze war, sondern auch mit der Wichtigkeit, die das Jahr 1974 für *Montauk* hat.

43 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 235. Vgl. Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 335.

44 Vgl.: »Ingeborg geht es, so höre ich, gesundheitlich wieder besser. Gott sei Dank. Der Rest ist uferloser Klatsch, Grass und Johnson und andere als ihre unwissenden Berater und Richter über mich« (Max Frisch, Brief vom 21. Oktober 1963 an Victor Aerni, in: Dieter Bachmann und Walter Obschlager [Hg.], Max Frisch – Ich lebe in Rom, der herrlichsten Stadt der Welt / Vivo a Roma, la città piu bella del mondo, Gli anni a Roma 1960–1965, Rom: Istituto Svizzero di Roma, 2002, S. 83–85, hier S. 84); »er verurteilte, so vermute ich, mein Verhalten gegenüber Ingeborg Bachmann als unverantwortlich« (Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 24 f.).

45 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 335.

46 Vgl. Unseld, Chronik 1970, S. 300.

47 Uwe Johnson, Brief vom 7. Juli 1971 an Siegfried Unseld, in: ders./Unseld, Der Briefwechsel, S. 709 f., hier S. 710.

zurück

schrieb er ein Erinnerungsbuch, das auch heute noch von der biografisch besonders zurückhaltenden Bachmann-Forschung akklamiert wird.[48] Denn Johnsons Text über Bachmann unterscheidet sich grundlegend von dem, was »seit ihrem Tod an Gerüchten, Erinnerungen, Enthüllungen, Aufklärungen, biographischen Bruchstücken und Mutmaßungen produziert wurde« und was, »nicht nur in ihrem Verständnis, weithin als Indiskretion zu werten« ist.[49]

Bereits der Anfang von *Eine Reise nach Klagenfurt* zeigt die Absicht des Autors, Bachmanns Wunsch nach Diskretion zu befolgen. Zwar beginnt das Buch mit einem Nachruf, dem auch noch ein Auszug aus einem Brief Bachmanns vorangestellt ist. Dieser Auszug gibt jedoch keine Intimitäten preis, sondern verdeutlicht lediglich, welche Aversionen Bachmann gegen Nekrologe hegte: »Außerdem ist sowieso jeder Nachruf zwangsläufig eine Indiskretion.«[50] Johnsons Nachruf, den er als Vizepräsident der Akademie der Künste in Berlin (West) am 4. November 1973 gehalten hat, trägt genau dieser Abneigung Bachmanns Rechnung, indem keine privaten Details und keine intimen Erinnerungen erzählt werden. Vielmehr wird der intellektuelle Werdegang der Schriftstellerin nachgezeichnet, die wichtigsten Beschäftigungen werden genannt und ihre literarischen Veröffentlichungen aufgezählt. Passend dazu beschreibt Johnson seine Reise nach Klagenfurt nicht aus der Perspektive eines engen Freundes, der einfach nur mitteilen möchte, was er über Bachmann weiß; im Gegenteil, er nähert sich ihr als Fremder, als jemand, der nur ihre Bücher kennt und sich auf die Suche macht nach Orten und Ereignissen, die darin eine Rolle spielen. Anstelle von persönlichen Erinnerungen und Anekdoten findet man in *Eine Reise nach Klagenfurt* Tabellen und historische Dokumente – übrigens werden auch Bachmanns »römische[] Adressen« genannt.[51] Unseld erinnerte die »pure Aufzählung von Straßen und Namen, Daten und Ziffern« gar an die Haltung eines »Vollzugsbeamte[n]«, weshalb er ein paar Streichungen vorschlug.[52] Gerade aber in der Annäherung an Bachmann von außen, über Fakten und Archivmaterialien sieht Weigel die besondere Qualität des Buchs: »Damit wird der imaginäre Kurzschluß

48 Vgl. z. B. Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 331–335; Caitríona Leahy, Ingeborg Bachmann: Biographische Portraits, in: Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien: Zsolnay, 2011 (Profile, Bd. 18), S. 17–36, hier S. 25–27; Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit, München: Bertelsmann, 2013, S. 222 f.

49 Amann, »Denn ich habe zu schreiben«, S. 20 f.

50 Ingeborg Bachmann, Brief vom 18. Mai 1970 an Uwe Johnson, zitiert nach: Uwe Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 235), S. 7.

51 Vgl. Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, S. 63.

52 Siegfried Unseld, Brief vom 10. Juni 1974 an Uwe Johnson, in: Johnson/Unseld, Der Briefwechsel, S. 826 f., hier S. 827.

zurück

zwischen einer Bekanntschaft mit der Person und dem Wissen um sie, mit dem viele Nachrufe operieren, bereits im Ansatz zerstört.«[53] Diese Eigenschaft und die Diskretion, mit der Johnson vorging, konnten aber nicht verhindern, dass es zu Misshelligkeiten mit Ingeborg Bachmanns Schwester, Isolde Moser, kam: In einem Brief an Johnson beschuldigte sie ihn des Vertrauensbruchs und der Verletzung der Urheberrechte, weil er in seinem Buch aus Briefen Bachmanns zitiert.[54]

Ob Frisch von diesen Querelen wusste, muss Spekulation bleiben; gesichert hingegen ist, dass er Johnsons Buch kannte. Ein Typoskript des Texts mit dem ursprünglich geplanten Titel *Ingeborg Bachmann, Klagenfurt–Rom* befindet sich im Max Frisch-Archiv und trägt auf der ersten Seite die handschriftliche Widmung Johnsons: »Dies habe ich Max Frisch geschenkt am 18. Mai 1974: / Uwe Johnson«.[55] Frisch hat das Typoskript also unmittelbar nach seinem Amerika-Aufenthalt erhalten und war folglich in dessen Besitz, als er *Montauk* schrieb. Und als er Johnson bat, seine Erzählung gegenzulesen, wusste Frisch somit um den Aufwand, den jener betrieben hatte, um auch noch nach Bachmanns Tod ihrem Wunsch nach Wahrung der Privatsphäre nachzukommen. Umso erstaunlicher ist einerseits, dass sich Frisch dennoch an Johnson als Lektor wandte, andererseits aber auch, dass Johnson sich nicht gegen eine Veröffentlichung von *Montauk* einsetzte. Denn das Buch musste seinem eigenen Credo doch gänzlich widersprechen. Weigel meint dazu:

> Johnsons Mitwirkung an diesem Buch, das sich als realbiographisches Dokument des Lebens seines Autors ausgibt und die beteiligten Personen mit ihren echten Namen auftreten läßt, ist nur mit einer Unparteilichkeit erklärbar, die soweit geht, daß für verschiedene Freunde auch unterschiedliche Gebote Geltung haben.[56]

Wie kategorisch Johnsons »Gebote« sonst waren, zeigte sich auch, als er Frisch 1976 über eine geplante Gesamtausgabe von Bachmanns Werken informierte. Nach einer kurzen Beschreibung, welche Schriften die geplanten vier Bände enthalten sollten, schrieb er: »Ingeborg Bachmanns Erben … unveröffentlichte Gedichte oder frühe Erzählungen sind doch solche, von deren

53 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 332.
54 Vgl. Johnson/Unseld, Der Briefwechsel, S. 837, Anm. 1.
55 Für die Publikation wurde der Titel auf Unselds Vorschlag hin geändert (vgl. Siegfried Unseld, Brief vom 10. Juni 1974 an Uwe Johnson, in: Johnson/Unseld, Der Briefwechsel, S. 826 f., hier S. 827). Vgl.: »Die Klagenfurt-Geschichte ist fertig, aber es hat sie noch Keiner gelesen, da wünschte ich mir Sie als Ersten.« (Uwe Johnson, Brief vom 8. Mai 1974 an Max Frisch, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 77–80, hier S. 79)
56 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 336.

zurück

Veröffentlichung die Verfasserin abgesehen hat, oder?«[57] Was hier durch die Elisionspunkte ersetzt oder nur angedeutet wird, hätte ihn das nicht auch an Frischs Erzählung stören müssen? Wenn sich Bachmanns Erben fragwürdig verhielten, indem sie Werke veröffentlichten, die Bachmann nicht zur Publikation vorgesehen hatte, handelte Frisch dann nicht auch zweifelhaft, wenn er von sich und Bachmann intime Details preisgab, auf die sie nicht mehr reagieren konnte, wenn er also seine Version der Geschichte zur allgemeingültigen machte?

Inwiefern Frisch nämlich mit seinen Ausführungen über die gemeinsame Zeit mit Bachmann gleichsam die Deutungshoheit über die ganze Beziehung erlangte, zeigt beispielsweise das jüngste Produkt der Bachmann/Frisch-Biografistik: Ingeborg Gleichaufs Publikation über das, wie es auf dem Schutzumschlag ohne erkennbare Ironie heißt, »Traumpaar der deutschsprachigen Literatur«.[58] Denn auch wenn sie es nicht immer ausweist, so orientiert sich Gleichauf bei der Aufarbeitung der Beziehung von Bachmann und Frisch doch eindeutig an dessen Darstellung der Ereignisse in *Montauk*. Diese bildet gewissermaßen das tragende Gerüst der gesamten Konstruktion. Die erste Kontaktaufnahme, das erste Treffen, Frischs Heiratsantrag, die Wohnungsbesichtigung in Rom, Frischs Abschied in der Bircher-Benner-Klinik etc. – die Eckpunkte der Beziehung werden allesamt aus *Montauk* nacherzählt. Umso erstaunlicher ist es, dass diese Abhängigkeit in einer »[e]ditorischen Notiz« am Ende des Buchs überspielt wird. Als »wichtige Quelle[n]« ihrer »biografischen Annäherung« nennt Gleichauf dort nämlich »die bereits edierten Werke und Briefe«, »[v]or allem« die *Briefe einer Freundschaft* (Bachmann–Henze), *Herzzeit* (Bachmann–Celan), außerdem Julian Schütts Frisch-Biografie, »Notizen Frischs die Beziehung zu Bachmann betreffend« aus dem Max Frisch-Archiv und zahlreiche Gespräche und Korrespondenzen mit »Zeitgenossen, Freunden, Bekannten, Verwandten beider Schriftsteller« – *Montauk* wird hier jedoch nicht namentlich erwähnt.[59] Erst in der eigentlichen Bibliografie wird es dann neben weiteren Werken Frischs aufgeführt.

Doch zurück zu Johnsons Lektorat. Wenn es aus heutiger Sicht scheint, als habe er eben keine Vorbehalte gegen *Montauk* gehabt und als habe er sich dezidiert *für* eine Publikation des Buchs ausgesprochen, gibt es dafür zwei Erklärungen. Einerseits hat sicherlich seine »Analyse (für Marianne verfasst)« ihren Anteil daran und besonders auch der Umstand, dass dieser

57 Uwe Johnson, Brief vom 21. März 1976 an Max Frisch, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 158–160, hier S. 159.

58 Ingeborg Gleichauf, Ingeborg Bachmann und Max Frisch. Eine Liebe zwischen Intimität und Öffentlichkeit, Zürich und München: Piper, 2013, Schutzumschlag.

59 Ebd., S. 205.

»Akt letzter Hilfe« bereits ein Jahr nach der Publikation von *Montauk* veröffentlicht wurde[60] – wobei die Idee, den Brief in den zweiten Band mit Texten *Über Max Frisch* aufzunehmen, übrigens von Frisch stammte.[61] Andererseits wurde dieser einseitige Eindruck auch dadurch geprägt, dass Johnsons Kritik an Frischs Erzählung nicht überliefert ist, da er sie am 18. Juli 1975 nur telefonisch geäußert hat.[62]

Sein per Telefon übermitteltes Urteil muss aber kritisch, vielleicht sogar etwas harsch ausgefallen sein. Denn kurz darauf sah er sich veranlasst, Frisch eine Entschuldigung für seinen »Kommentar zu der endgültigen Fassung von *Montauk*« anzubieten:

> Wünschen Sie, dass ich Sie um Verzeihung bitte, werde ich es gewiss tun; es ist Ihr Buch. Bitte, wenn Sie dessentwegen sich gegen uns [scil. Uwe und Elisabeth Johnson] wenden, bedenken Sie, dass wir viel Überlegung und tägliches Leben daran gewandt haben […], und gedenken wenigstens unserer Anstrengung, selbst wenn deren Erscheinungen Ihnen zuwider gewesen sein mögen oder sind.[63]

Obwohl Johnsons Kommentar nicht überliefert ist, lässt sich immerhin erahnen, worum sich das Telefongespräch gedreht hat. Denn zwei Tage nach dem Telefonat schrieb Frisch einen Brief an Johnson, in dem er auf das »Gespräch vorgestern« Bezug nimmt und zum Beispiel mitteilt, er werde Johnsons Rat, »das Montaigne-Motto zu streichen«, nicht befolgen. Daneben dreht sich der Brief vor allem um das Thema »Aufrichtigkeit«.[64] So schreibt Frisch, sein Buch komme ihm »sehr verschämt vor«, wenn er es mit Michel Leiris' *Mannesalter* vergleiche. Dieses bezeichnet er als ein »klassisches Beispiel exhibitionistischer Selbstdarstellung«, das ihm »widerlich in der Rücksichtslosigkeit gegenüber Mitmenschen« vorkomme[65] – dies übrigens, obwohl Frisch nicht entgangen ist, dass Leiris die Namen der beschriebenen Personen teilweise ausgespart oder verfremdet hat.[66] Sein eigenes Buch hingegen, teilte er Johnson mit, finde er gar »etwas verschüchtert, zu zaghaft und zwar in der Behandlung andrer Personen«.[67] Gerade diese Eigenschaft scheint dem Brief selbst abzugehen.

60 Vgl. Uwe Johnson, Zu *Montauk*, in: Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, S. 448–450.
61 Freundliche Auskunft von Walter Schmitz, Dresden, vom 13. April 2011.
62 Vgl. Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 130–133.
63 Uwe Johnson, Brief vom 13. August 1975 an Max Frisch [Anlage 1 zu Uwe Johnsons Brief vom 20. August 1975 an Max Frisch], ebd., S. 136–140, hier S. 136.
64 Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 130–133, hier S. 131 f.
65 Ebd., S. 130.
66 Vgl. Michel Leiris, Mannesalter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 427), S. 60, 95, 161; Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 145.
67 Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 130–133, hier S. 131.

So mussten für seine Publikation gleich zwei Stellen zur Wahrung von Persönlichkeitsrechten gestrichen werden.[68] Offenbar handelt es sich dabei um Beispiele für Dinge, die Frisch in *Montauk* nicht erzählen konnte, da ihm der »Mut« fehlte oder seine »Scham« zu groß war.[69]

In diesem Brief erwähnt Frisch nun auch eines der Themen, die er über Bachmann nicht zu erzählen wagte: »Oder zum Beispiel mit Ingeborg Bachmann: ihre medizinische Situation zu melden, so weit sie mir bekannt geworden ist, steht mir nicht zu, indem ich mich darauf berufe: DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH.«[70] Und später heißt es: »Immerhin kommt es zu Eingeständnissen, zu ganz direkten (dass ich, während ich Ingeborg Bachmann liebe und uns die Ehe vorschlage, zu einer andern Frau gegangen bin) und zu dezenteren.«[71] Was er genau unter »dezenteren« »Eingeständnissen« versteht und woran er dabei im Einzelnen denkt, erwähnt er jedoch nicht. Dafür weist er eben eigens auf die Stelle in *Montauk* hin, an der er sich kritisch mit der eigenen ›Aufrichtigkeit‹ auseinandersetzt: »Und es kommt, gegen Ende des Versuchs, zu der Frage: DIES IST EIN AUFRICHTIGES BUCH, LESER, *und was verschweigt es und warum?*«[72]

2.2 »Was verschweigt es und warum?«

Was das Buch »verschweigt« »und warum« oder vielleicht genauer gesagt, über *wen* das Buch etwas verschweigen muss, diese Leerstelle wurde seitens der Rezipienten und Rezipientinnen regelmäßig mit einem ganz bestimmten Namen gefüllt. Rudolf Hartung stellt beispielsweise fest: »Manches musste fragmentarisch bleiben, etwa die Schilderung der Beziehung zu Ingeborg Bachmann; hier hat man das Gefühl, es verbiete eine innere Stimme dem Autor, mehr zu sagen.«[73] Karin Struck schreibt über Frischs »Ehrlichkeit« in *Montauk*: »Max Frisch hat über seine Beziehung zu Ingeborg Bachmann geschrieben, deren früher Tod vermutlich eine Form des Selbstmords war – aber wie hat er über sie geschrieben!, und was alles hat er verschweigen, mußte

68 Ebd., S. 130 f.
69 Ebd., S. 130.
70 Ebd., S. 131. Vgl.: »Es gab natürlich Dinge, die ich wusste, über die ich nicht schreiben konnte und auch jetzt nicht reden kann.« (Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 237)
71 Max Frisch, Brief vom 20. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 130–133, hier S. 131.
72 Ebd.; Hervorhebung des Originals.
73 Rudolf Hartung, »Schreibend unter Kunstzwang«. Zu der autobiographischen Erzählung *Montauk* von Max Frisch, in: Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, S. 435–442, hier S. 441.

er verschweigen, weil die Methode auch um der Angst willen nicht weiter führen konnte.«[74] Und auch Jean Améry »spürt« in *Montauk* Ungesagtes über Bachmann:

> Italien. Rom. Das ist, man spürt es, ein gefährlicher Boden, angelsächsische Präzision und understatement müssen dort zuschanden werden. Alles, was sich tun läßt, ist Unterdrückung des Loderns und Vermeidung eben solcher Worte, die doch der Sache angemessen wären, nur daß die vorgegebene Sachlichkeit als Flucht erscheint.[75]

In eine ähnliche Richtung geht auch Ruth Vogel-Kleins Beobachtung, wonach Frisch in den Typoskripten beim Schreiben an den Bachmann-Passagen besonders viele und teilweise auch »aufschlussreiche[ ] Tippfehler[ ]« unterlaufen seien, welche sie als »Fehlleistung[en]« im Sinne Freuds interpretiert: »das schuld~~*ige*~~ ich den Schauspielern«, »eine empanzipierte Frau?«, »eine em~~o~~anzipierte Frau?«, »wir leben sieben Monate zusammen, *dass* werde ich krank« usw.[76] Zur letzten Fehlleistung schreibt Vogel-Klein, »man könne fast glauben, es bestehe ein unbewusster Nexus zwischen dem Zusammenleben mit der Dichterin und der Krankheit«.[77] Dass solch ein Zusammenhang für Frisch wahrscheinlich nicht nur unbewusst bestand, lässt sich möglicherweise über *Wilhelm Tell für die Schule* (1970) zeigen. Dort erkrankt Ritter Konrad genau wie Frisch an Hepatitis,[78] wobei die Krankheit in der dazugehörigen Anmerkung folgendermaßen kommentiert wird: »*Hepatitis (Gelbsucht) kann durch einen Virus hervorgerufen werden, ist aber in jedem Fall ein psychosomatisches Phänomen* […].«[79] Da Frisch hier die Infektionskrankheit Hepatitis entgegen

74 Karin Struck, Der Schriftsteller und die Frauen, in: Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, S. 11–16, hier S. 13.

75 Jean Améry, Mein Name sei Frisch. Über Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: ders., Werke, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und zum Film, hg. von Hans Höller, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003, S. 158–173, hier S. 166. Vgl.: »Dass er Rücksicht genommen hat, ist spürbar: es wird besonders deutlich in den Passagen, die von Ingeborg Bachmann handeln.« (Heidenreich, Max Frisch, S. 149)

76 Ruth Vogel-Klein, Von der Chaostheorie zur Literatur. »Baustelle« *Montauk*, in: Daniel de Vin (Hg.), Max Frisch. Citoyen und Poet, Göttingen: Wallstein, 2011, S. 82–101, hier S. 94 f.; Hervorhebung durch Vogel-Klein.

77 Ebd., S. 95.

78 Vgl. Bd. 6, S. 712.

79 Ebd., S. 446; Hervorhebung des Originals. In der Frisch-Forschung hat diese Anmerkung bisher wenig Beachtung gefunden. Erwin Nigg zählt sie zu den Anmerkungen, deren Ziel die »Parodierung des wissenschaftlichen Fussnotenwahns« und die »Betonung der Zufälligkeit« sei (Erwin Nigg, Wissenschaft und Parteilichkeit im Anmerkungsapparat von Frischs *Wilhelm Tell für die Schule*, in: Heinrich Mettler und Heinz Lippuner [Hg.], »Tell« und die Schweiz – die Schweiz und »Tell«. Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers *Wilhelm Tell*, ihre Voraussetzungen und Folgen, Thalwil: padea media, ^{2}1983, S. 269–307, hier S. 290 f.).

dem medizinischen Wissen auch seiner Zeit[80] zu einem »psychosomatische[n] Phänomen« macht, ist die Vermutung wohl nicht abwegig, dass er seine eigene Erkrankung ebenfalls auf psychische Faktoren zurückführte.

Der immer wieder geäußerte Verdacht, Frisch habe in *Montauk* ausgerechnet über Bachmann nicht alles erzählen wollen oder vieles verschweigen müssen,[81] lässt sich auf unterschiedliche Weise erklären. Erstens hängt er sicherlich damit zusammen, dass Bachmann eben das Recht auf Privatsphäre verschiedentlich selbst zum Thema gemacht und für sich eingefordert hat. Es läge also nahe, dass Frisch deswegen etliche pikante Details verschwieg beziehungsweise verschweigen musste – sei es nun, weil er Bachmanns Wunsch nach Diskretion respektierte oder aber weil er sich vor rechtlichen Konsequenzen seitens ihres Umfelds fürchtete.[82] Denn Frisch musste wissen, dass dieses auf ihn, gelinde gesagt, schlecht zu sprechen war. Nach Ausweis des dritten Bilds seines *Triptychons* (1976/79) – eines Bilds, das so unverhohlen autobiografisch motiviert ist, dass Richard Dindo in *Journal I–III* (1981) kommentarlos Zitate daraus mit Filmaufnahmen vom Balkon der Wohnung an der Via Giulia und von Bachmann selber montieren konnte[83] – war sich Frisch bewusst, welchen schlechten Stand er in Bachmanns Verwandtschaft hatte: »Deine Familie betrachtet mich sozusagen als deinen Mörder.«[84] Dass man außerdem nicht einmal unbedingt Max Frisch heißen muss, um Bachmanns streitbare Schwester auf den Plan zu

---

80 Der *Pschyrembel* von 1959 erwähnt jedenfalls keine psychosomatischen Faktoren im Krankheitsverlauf der Hepatitis (vgl. Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch, Berlin: de Gruyter, [123–153]1959, S. 350 f., s. v. Hepatitis).

81 Ähnliches lässt sich auch heute noch beobachten, wenn vermutet wird, Frisch habe sein *Berliner Journal* »wohl wegen möglicher Indiskretionen über seine Beziehung zur Dichterin Ingeborg Bachmann« mit einer Sperrfrist belegt (Daniel Arnet, »Abend bei Grass. Nieren«. Max Frisch blickt im bis heute gesperrten *Berliner Journal* auf deutsche Dichter und die DDR, in: SonntagsZeitung, 12. Januar 2014). Dabei ist es doch viel wahrscheinlicher, dass die »Indiskretionen« in erster Linie Frischs damalige Frau betreffen.

82 Auch Renate Langer, die für die Bachmann-Biografien eine ähnliche Appellstruktur ausmacht, wie sie von Struck, Améry oder Hartung für *Montauk* beschrieben wird, führt diese auf »die von der Familie verhängten Tabus« zurück: »Man merkt den Bachmann-Biographien an, dass ihre Autoren viel mehr wissen, als sie schreiben, und wohl noch mehr ahnen und vermuten.« (Renate Langer, Schmerzensfrau und Immaculata. Bruchlinien im Bachmann-Bild, in: Hemecker und Mittermayer [Hg.], Mythos Bachmann, S. 54–71, hier S. 64)

83 Vgl. Dindo, Journal I–III, 01:30:42; ders., »Max Frisch, Journal I–III«, S. 62. Dass Dindo im Film Szenen aus einer französischsprachigen Aufführung einspielt, hängt mit der vertrackten Aufführungsgeschichte des Stücks zusammen. Während die französische Übersetzung bereits am 9. Oktober 1979 zum ersten Mal gespielt wurde, erfolgte die Uraufführung einer überarbeiteten deutschen Fassung erst am 1. Februar 1981 (vgl. Bd. 7, S. 499 f.).

84 Bd. 7, S. 176. Vgl. z. B. Langer, Schmerzensfrau und Immaculata, S. 66–68.

rufen, konnten ihm die bereits erwähnten Querelen um Johnsons *Eine Reise nach Klagenfurt* vergegenwärtigt haben.

Ein zweiter wichtiger Faktor mag sein, dass Bachmann neben Frisch ganz einfach diejenige Person in *Montauk* ist, von der die Rezipienten am meisten zu erfahren hoffen. Schließlich stand sie Frisch in puncto Bekanntheit bereits vor der gemeinsamen Zeit nicht oder nur wenig nach. Nur zehn Monate, zum Beispiel, nachdem Frisch 1953 auf dem Titelbild des *Spiegels* abgebildet war, wurde diese Ehre auch der fünfzehn Jahre jüngeren Dichterin zuteil. Selbst wenn man darüber streiten kann, ob sie damit wirklich zum »Covergirl der *Gruppe 47*« wurde,[85] besteht doch kaum ein Zweifel daran, dass die *Spiegel*-Titelstory den Grundstein legte für das mediale Interesse an Ingeborg Bachmann.[86] (Sie sei »damals«, als er sie kennenlernte, »das Hätschelkind der deutschen Literatur« gewesen, meinte Frisch später sichtlich pikiert.[87]) Bachmanns noch heute anhaltende Popularität – auch über den Literaturbetrieb hinaus – soll sich etwa darin spiegeln, dass von ihr »mehr Bilder als von jeder anderen Schriftstellerin ihrer Generation« kursieren.[88]

Je größer jedoch das Interesse an einer Person und das Vorwissen über sie, desto eher kann sich ein Gefühl der Enttäuschung einstellen, wenn sich das Erzählte nicht mit den Erwartungen deckt. Eine besondere Anteilnahme an und ein entsprechendes Interesse für Bachmann kann man beispielsweise bei Améry voraussetzen, der Bachmann als seine »ungekannte[ ] Freundin«[89] sowie als seine »›metaphysische[ ] Geliebte[ ]‹«[90] bezeichnet hat. Und für Struck scheint Bachmann eine Figur gewesen zu sein, die ein besonderes Identifikationsangebot bereithielt. Das wird überdeutlich an ihrem Roman *Ingeborg B. Duell mit dem Spiegelbild* (1993) – obschon dieser Text laut Klaus Amanns harschem Verdikt »zu Leben, Werk und Tod Ingeborg Bachmanns

85 Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 9. Vgl. dagegen Fritz J. Raddatz, Ingeborg Bachmanns Leben auf der Rasierklinge [Rezension zu: Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit], in: Die Welt, 16. September 2013.

86 So kommt zum Beispiel kaum einer der Artikel im Sammelband *Mythos Bachmann* aus, ohne auf die Titelstory im *Spiegel* zu verweisen.

87 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 236.

88 J. J. Long, Ingeborg Bachmann: Zur fotografischen Konstruktion einer Dichterin, in: Hemekker und Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann, S. 203–221, hier S. 203; Longs quantitative Untersuchung mittels Internetsuchmaschine Google dürfte jedoch einige Schwächen haben.

89 Jean Améry, Am Grabe einer ungekannten Freundin. Zum Tode von Ingeborg Bachmann, in: Die Weltwoche, 24. Oktober 1973 (ders., dass., in: Werke, Bd. 5, S. 125–128).

90 Jean Améry, Brief vom 18. Januar 1976 an Ernst Mayer, in: ders., Werke, Bd. 8: Ausgewählte Briefe 1945–1978, hg. von Gerhard Scheit, Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, S. 506–508, hier S. 507.

zurück

exakt in jenem Verhältnis« steht, »gegen das der Text polemisiert: in einem Verhältnis der Ausbeutung«.[91]

Drittens ziehen sich intertextuelle Verweise auf das Werk Bachmanns leitmotivisch durch *Montauk*.[92] In mindestens sechs Fällen handelt es sich dabei um Anspielungen, die als solche auch von weniger versierten Leserinnen und Lesern relativ leicht identifiziert werden können:[93] das schon erwähnte ganze sechs Gedichtzeilen umfassende Zitat aus *Tage in Weiß*; der mehrmalige Vergleich Lynns mit einer »Undine«[94] als Anspielung auf *Undine geht*;[95] »die berühmten Eichhörnchen« im »CENTRAL PARK«,[96] die wohl auch wegen Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* »berühmt[ ]« sind,[97] worin die Eichhörnchen Billy und Frankie als Bomben legende Helfer des ›guten Gottes‹ agieren; und schließlich gleich drei Titel aus Bachmanns Werk. »DIE WAHRHEIT IST DEM MENSCHEN ZUMUTBAR«[98] ist die Überschrift von Bachmanns Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1959.[99] Der Satz »Einmal berichtet er von Rom, der Stadt, und was er in Rom gesehen und gehört hat in fünf Jahren«[100] enthält nur leicht abgewandelt den Titel eines

91 Amann, »Denn ich habe zu schreiben«, S. 28.
92 Vgl. Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 249–252.
93 Hinzu kommen weniger offensichtliche Verweise, wie das intertextuelle Spiel mit der Erzählung *Simultan* (vgl. Kapitel 4 dieses Bands) oder jene Notiz, die Frisch im Flugzeug macht und die an eine ähnliche Stelle in Bachmanns *Das dreißigste Jahr* erinnert: »Als Märchen von einem Fischer, der sein Netz einzieht und zieht mit aller Kraft, bis es an Land ist, das Netz, und er ist selber drin, nur er« (Bd. 6, S. 661). »Er wirft das Netz Erinnerung aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem über die Zeitschwelle, die Ortschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist.« (Bachmann, Das dreißigste Jahr, S. 94) Vgl. Hans Bänziger, Leben im Zitat. Zu *Montauk*: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte, in: Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, S. 267–284, hier S. 277.
94 Bd. 6, S. 635, 683, 752.
95 Zu den Anspielungen auf *Undine geht* vgl. Kapitel 3 dieses Bands.
96 Bd. 6, S. 627. Vgl. Monika Albrecht, »Die andere Seite«. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 43), S. 43, Anm. 7. Wysling sieht in der Eichhörnchen-Passage gar ein Beispiel für den »grausig[en] und grausam[en]« »Schlagabtausch« zwischen Bachmann und Frisch (vgl. Hans Wysling, Max Frisch, *Montauk* [1975]. Narzissmus und Intellektualität, in: ders., Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945–1991, hg. von Hans-Rudolf Schärer und Jean-Pierre Bünter, Zürich: Schulthess, 1996, S. 39–53, hier S. 45 f., 53, Anm. 5).
97 Zwar füttern bereits in *Stiller* Sibylle und ihr Sohn die Eichhörnchen im Central Park, jedoch ist die Bedeutung dieses Motivs in keiner Weise vergleichbar mit jener in Bachmanns Hörspiel.
98 Bd. 6, S. 632.
99 Vgl. Albrecht, »Die andere Seite«, S. 43, Anm. 7.
100 Bd. 6, S. 682.

Bachmann-Essays von 1955, *Was ich in Rom sah und hörte*.[101] Und nur zwei Sätze später findet man auch den Arbeitstitel ihres unvollendeten Romanzyklus: »Er berichtet nicht von der schrecklichsten aller *Todesarten*.«[102] Diesen intertextuellen Verweis, den Frisch ja auch Wolff gegenüber erwähnte, hat er erst auf den Korrekturfahnen des Verlags eingefügt; ursprünglich sollte es an der Stelle heißen: »Er berichtet nicht von dem schrecklichsten Tod […].«[103] (Dass Frisch von diesem »schrecklichsten Tod« oder eben dieser »schrecklichsten aller Todesarten« gerade »*nicht*« »berichtet« und sein Schweigen gleichsam inszeniert, hat, wie Claudia Müller zeigt, eine »paradoxe Funktion«: »Die Aufmerksamkeit des Lesers, der einen Zusammenhang zu finden glaubt, welcher der Autor ihm vorzuenthalten schien, richtet sich so erst recht darauf!«)[104]

Nicht zu unterschätzen aber dürfte, viertens, auch sein, dass über die Beziehung von Bachmann und Frisch bereits verschiedene Gerüchte im Umlauf waren, als *Montauk* publiziert wurde. Zwar soll Bachmann schon seit ihrem ersten Auftritt bei der *Gruppe 47*, 1952, »eine Art Gerüchtefigur« gewesen sein,[105] jedoch erreichte der öffentliche Klatsch und Tratsch rund um ihren tragischen Unfalltod 1973 einen neuen Höhepunkt. Nach einem Brandunfall, höchstwahrscheinlich infolge einer brennenden Zigarette, wurde Bachmann am 26. September mit Verbrennungen zweiten und dritten Grades in ein römisches Krankenhaus eingeliefert, wo sie einundzwanzig Tage später, am 17. Oktober, verstarb. Der letale Ausgang hing höchstwahrscheinlich mit Bachmanns Medikamentenabhängigkeit und den Entzugserscheinungen zusammen, unter denen sie im Krankenhaus litt. Die Umstände, wie es überhaupt zu einem Brandunfall kommen konnte, und der nachfolgende tödliche Verlauf waren für einige Freunde Bachmanns Grund genug, Mordanzeige gegen Unbekannt zu erstatten; aber auch über einen möglichen Selbstmord wurde spekuliert.[106]

Wie viel die Öffentlichkeit über die Beziehung von Bachmann und Frisch zu wissen glaubte und welche seltsamen Blüten dieses ›Wissen‹ treiben konnte,

---

101 Vgl. Ingeborg Bachmann, Was ich in Rom sah und hörte, in: dies.,Werke, Bd. 4, S. 29–34. Vgl. Albrecht, »Die andere Seite«, S. 45, Anm. 14.

102 Bd. 6, S. 682; im Original keine Hervorhebung. Vgl. Albrecht, »Die andere Seite«, S. 45, Anm. 14.

103 *Montauk*-Korrekturfahnen des Suhrkamp Verlags, MFA.

104 Müller, »Ich habe viele Namen«, S. 49 f.

105 Gleichauf, Ingeborg Bachmann und Max Frisch, S. 20.

106 Zu Bachmanns Todesumständen vgl. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Ingeborg Bachmanns Tod: ein Unfall, in: Michael Matthias Schardt (Hg.), Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten, Paderborn: Igel, 1994 (Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 21), S. 325–329; Anonymus, Suche nach Seresta, ebd., S. 329–331; Georg Huemer, Der Tod Ingeborg Bachmanns

zurück

soll im Folgenden ganz kurz am ersten Absatz von Lore Tomans »fast schon berüchtigte[m] Aufsatz«[107] über den literarischen Dialog zwischen Bachmann und Frisch illustriert werden, der von Spekulationen und Mutmaßungen nur so wimmelt:[108]

> Man könnte annehmen, dass Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* die literarische Revanche für Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* darstelle, die rührend vornehme Rache einer Dichterin an einem hochbegabten Schriftsteller, von dem sie sich literarisch verbraucht, verlassen und darüber hinaus gekränkt fühlte. Die Revanche blüht von poetischen Geheimnissen, [sic] und wurde wahrscheinlich erst durch eine kurze Therapie ermöglicht.[109]

Der am 28. August 1974 in der Zürcher Wochenzeitung *Die Tat* erschienene Artikel ließ verständlicherweise seinerseits die Gerüchteküche weiter brodeln. Dass solche Behauptungen, die »sich hart am Rand billigen Prominentenklatsches« bewegten, auf offene Ohren stießen,[110] zeigt sich nur schon daran, dass Tomans Artikel 1977 in der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* noch einmal abgedruckt wurde. Dafür wurde der Aufsatz nur geringfügig überarbeitet, lediglich die Rechtschreibung wurde angepasst und einige kleine stilistische Verbesserungen wurden vorgenommen.[111]

Angesichts der aufgeheizten Stimmung und der Gerüchte, die bereits im Umlauf waren, versteht es sich fast von selbst, dass sich Frisch vorsätzlich über »die medizinische Situation« Bachmanns ausgeschwiegen hat – einmal abgesehen von der Frage, ob es für diese Art der Diskretion überhaupt einer Erklärung bedarf. Davon aber, dass Frisch in *Montauk* besondere Rücksicht genommen hätte, im Umlauf befindlichen Spekulationen und Gerüchten nicht zusätzliche Nahrung zu verschaffen, kann keine Rede sein. Mit dem intertextuellen Verweis auf Philip Roths Roman *My Life as a Man* (1974) hält seine Erzählung eine bedenkliche Interpretationsmöglichkeit bereit.

---

in der öffentlichen Darstellung, in: Hemecker und Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann, S. 170–184; Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 332–336.

107 Albrecht, »Die andere Seite«, S. 3.

108 Vgl. ebd., S. 22–25.

109 Lore Toman, Bachmanns *Malina* und Frischs *Gantenbein*. Zwei Seiten des gleichen Lebens, in: Die Tat, 24. August 1974.

110 Robert Pichl, Das Werk Ingeborg Bachmanns. Probleme und Aufgaben, in: Literaturwissenschaftliches Journal 17, 1976, S. 373–385, hier S. 378.

111 Lore Toman, Bachmanns *Malina* und Frischs *Gantenbein*. Zwei Seiten des gleichen Lebens, in: Literatur und Kritik 12, 1977, S. 274–278.

2.3 Philip Roths *My Life as a Man* als Intertext

Der Titel des 1974 erschienenen Romans wird in *Montauk* nicht weniger als viermal zitiert. Zudem wird sogar näher erklärt, wie Frisch zu dem Buch gekommen ist: »MY LIFE AS A MAN / heißt das neue Buch, das Philip Roth gestern ins Hotel gebracht hat.«[112] Dennoch fand *My Life as a Man* in der Frisch-Forschung bisher relativ wenig Beachtung. Das ist insofern bemerkenswert, als sich sonst intertextuelle Interpretationen zu *Montauk* finden lassen, die in weit geringerem Maße über die Erzählung selbst motiviert sind. Die Beschreibung eines Besuchs der »ARENA STAGE«, wo »vor einem Jahr« noch *Graf Öderland* aufgeführt wurde und nun Büchners »LEONCE AND LENA« gespielt wird,[113] dient beispielsweise als Ausgangspunkt für eine Arbeit über »Frisch's *Montauk* and its Relationship to Büchner's *Leonce und Lena*« – worin die Vermutung, »that the likeness in sound between the names of Lynn and Lena may not be coincidental«, noch das plausibelste Argument für eine Verbindung zwischen den beiden Werken ist.[114] Ebenso konnte eine Aussage Frischs von 1976, wonach Robert Walser zu den Autoren gehörte, »die einen nachhaltigen Einfluss […] auf die Thematik« seiner Werke hatten,[115] eine Arbeit zum Verhältnis von Walsers *Der Räuber* und Frischs Erzählung motivieren, deren Resultate nicht minder enttäuschend ausfielen.[116]

Gedanken zum intertextuellen Verhältnis von *My Life as a Man* und *Montauk* haben sich bisher immerhin drei Forscher gemacht:[117] Walter Schmitz schreibt in seiner Untersuchung zu Frischs Spätwerk, *Montauk* bestehe »aus Variationen über Themen aus *My Life as a Man*«.[118] Um das darzustellen, greift er zentrale Wendungen aus Roths Buch auf und vergleicht diese mit Stellen bei Frisch, die ähnliche Themen abdecken; dabei handelt es sich durchwegs

112 Bd. 6, S. 633.

113 Ebd., S. 662.

114 Noel L. Thomas, Frisch's *Montauk* and its Relationship to Büchner's *Leonce und Lena*, in: Quinquereme 9.2, 1986, S. 137–151.

115 Max Frisch, Spuren meiner Nicht-Lektüre, in: Walter Schmitz (Hg.), Materialien zu Max Frisch *Stiller*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 419), S. 341 f., hier S. 342.

116 Vgl. Malcolm Pender, »Schreiben, um schreibend der Welt standzuhalten«: Robert Walser's *Räuber-Roman* and Max Frisch's *Montauk. Eine Erzählung*, in: Orbis Litterarum 37, 1982, S. 241–254.

117 Hier könnte man allenfalls noch Claudia Müllers Untersuchung zur polyfonen Mehrsprachigkeit in *Montauk* hinzuzählen. Sie beschäftigt sich mit den Überlegungen zur Opposition Deutsch versus Fremdsprache, die der Erzähler auch anhand von Roths Titel anstellt: »MY LIFE AS A MAN / heißt das neue Buch, das Philip Roth gestern ins Hotel gebracht hat. Wieso würde ich mich scheuen vor dem deutschen Titel: Mein Leben als Mann?« (Bd. 6, S. 633). Vgl. Müller, »Ich habe viele Namen«, S. 44–47.

118 Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 103.

zurück

um Passagen, die das Verhältnis von Leben und Literatur zum Inhalt haben.[119] Um die Beziehung zwischen Fiktionalität und Faktualität sowohl in *Montauk* als auch in *My Life as a Man* geht es auch in Claudia Mauelshagens Arbeit, worin sie der »narrative[n] Intertextualität« zwischen den beiden Werken nachgeht.[120] Und nach Sonja Arnold besteht das verbindende Element zwischen den beiden Texten, *My Life as a Man* und *Montauk*, in einer literarischen »Präfiguration der Erlebnismuster« und der damit verbundenen Frage, wie Erinnerung ästhetisiert werde.[121] Dass der Schwerpunkt der genannten Arbeiten jeweils ausgerechnet auf erzähltheoretischen Fragestellungen zu liegen kommt, lässt sich sehr einfach erklären; denn auch in *My Life as a Man* wird ein geschicktes Verwirrspiel mit den Kategorien Fiktionalität und Faktualität getrieben.[122]

My Life as a Man besteht aus zwei Hauptteilen, die beide aus der Feder des fiktiven Autors Peter Tarnopol stammen sollen: Teil I trägt den Titel »Useful Fictions« und enthält zwei kürzere Geschichten aus dem fingierten literarischen Œuvre Tarnopols, die sich beide um das Leben eines gewissen Nathan Zuckerman drehen.[123] In Teil II wird unter der Überschrift »My True Story« eine ›autobiografische‹ Schrift Tarnopols wiedergegeben, in der dieser beschreibt, wie es zur Niederschrift der beiden Geschichten aus Teil I kam und welche ›biografischen‹ Erlebnisse ihnen zugrunde liegen. Im zweiten Teil wird also Nathan Zuckerman als literarisches Alter Ego des fiktiven Peter Tarnopol kenntlich, welcher wiederum seine Biografie über weite Strecken mit derjenigen des realen Autors Philip Roth teilt.[124] Zuckerman ist demnach, wenn man so will, das literarische Alter Ego eines literarischen Alter Ego.

Neben dem Spiel mit erzähltheoretischen Kategorien wie Autor und Erzähler oder Fiktionalität und Faktualität bestehen zwischen *Montauk* und *My*

---

119 Vgl. ebd., S. 102–109.

120 Claudia Mauelshagen, *Montauk*: Fiktionalität, Faktizität und der intertextuelle Bezug auf Philip Roths Roman *Mein Leben als Mann*, in: dies. und Jan Seifert (Hg.), Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft, Festschrift für Wolfgang Brandt, Stuttgart: Steiner, 2001 (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik: Beihefte, H. 114), S. 127–138, hier S. 128.

121 Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 255.

122 Vgl. z. B. Antje Kley, »Das erlesene Selbst« in der autobiographischen Schrift. Zu Politik und Poetik der Selbstreflexion bei Roth, Delany, Lorde und Kingston, Tübingen: Narr, 2001 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 50), S. 105–166.

123 Obwohl die Protagonisten den gleichen Namen tragen und es auch sonst Figuren gibt, die in beiden Geschichten vorkommen, bestehen grundlegende Unterschiede in den Biografien der beiden Nathan Zuckerman. Dadurch wird unterstrichen, dass es sich eben um fiktive Figuren handelt, deren Leben der Gestaltung ihres – seinerseits fiktiven – Autors unterworfen sind.

124 Vgl. z. B. Alan Cooper, Philip Roth and the Jews, Albany: State University of New York Press, 1996, S. 51–71; Jeffrey Berman, The Talking Cure. Literary Representations of Psychoanalysis, New York: New York University Press, 1985, S. 239–269.

Life as a Man aber auch inhaltlich geradezu erstaunliche Parallelen. Etliche Details aus Tarnopols ›autobiografischer‹ Schrift, in der dieser vor allem die problematische, um nicht zu sagen desaströse Ehe mit seiner Frau Maureen beschreibt, stimmen mit Informationen überein, die man in *Montauk* über die Beziehung Bachmann–Frisch erhält. Peter und Maureen Tarnopol sollen 1959 geheiratet und sich 1962 wieder getrennt haben,[125] damit decken sich die zeitlichen Eckpunkte ihrer Ehe überraschend genau mit denen der Beziehung von Bachmann und Frisch – diese haben sich 1958 kennengelernt und 1962 getrennt. Eine Koinzidenz, die wohl kaum auffiele, wenn da nicht noch andere wären: Wie Bachmann und Frisch haben auch die Tarnopols längere Zeit in Rom gelebt,[126] dort haben beide Paare einen beziehungsweise in Frischs und Bachmanns Fall zwei Volkswagen gefahren,[127] und in beiden Fällen kommt die Frau am Ende durch einen Unfall um. Zudem ist Peter Tarnopol wie erwähnt Romanautor. Und seine Frau ist zwar keine Schriftstellerin, wäre aber gerne eine geworden. So ist Tarnopol bei der Lektüre ihres Tagebuchs »mildly surprised – but only mildly – by the persistence with which Maureen had secretly nursed the idea of a ›writing career‹«.[128]

Natürlich handelt es sich bei all diesen Übereinstimmungen um Zufälle, wie sie zuhauf zwischen verschiedenen literarischen Werken oder zwischen realen Biografien und fiktiven Geschichten bestehen mögen. Vielleicht sind aber genau diese Zufälle einer der Gründe, weshalb in *Montauk* immer wieder auf *My Life as Man* verwiesen wird. Vor dem Hintergrund der Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken ist es zumindest bemerkenswert, dass der Titel von Roths Buch in *Montauk* ausgerechnet vor einer Stelle zitiert wird, die gewisse Parallelen zu einer Szene in *My Life as a Man* aufweist.

In der besagten Passage erzählt Frisch, wie er sich von Bachmann verabschiedet, um zusammen mit Marianne Oellers nach Amerika zu gehen. Bachmann befindet sich zu diesem Zeitpunkt in der Zürcher »Bircher Benner Klinik«.[129] Da es Frisch eben nicht ›zusteht‹, ihre »medizinische Situation zu melden«, wird nicht näher ausgeführt, was der Grund ihres Aufenthalts ist: »Warum ist sie in dieser Klinik? Sie hat sich selber eingeliefert.«[130] Was es auch sein mag, »[e]r glaubt nicht ganz an ihre Krankheit«: »Was hat der Arzt

125 Vgl. Philip Roth, My Life as a Man, London: Cape, 1974, S. 99.
126 Vgl. ebd., S. 119.
127 Vgl. ebd., S. 212; Bd. 6, S. 712.
128 Roth, My Life as a Man, S. 320.
129 Bd. 6, S. 717.
130 Ebd.

zurück

denn gefunden? Sie sieht erbarmenswürdig aus. Was sonst, außer viel Ruhe und Diät, hat der Arzt verordnet?«[131]

In *My Life as a Man* gibt es nun ebenfalls eine Szene, in der Peter Tarnopol seine Frau im Krankenhaus besucht, obwohl sie sich bereits getrennt haben; wie auch in *Montauk* handelt es sich um eines der letzten Male, dass sich die beiden sehen. Während Bachmann zudem in Frischs Erzählung einen potenziellen Nebenbuhler erwähnt – »eine[n] älteren Mann […], den sie in Wien gesehen« und nun hier in der Klinik wieder getroffen hat, der ihr angeblich jeden Tag »35 Rosen« schickt –,[132] trifft Tarnopol bei seinem Besuch im Krankenhaus auf den Ex-Mann seiner Frau, mit dem sie vor kurzem aus einem Urlaub zurückgekehrt ist. In beiden Fällen zeigen sich die Männer jedoch von ihren vermeintlichen Rivalen unbeeindruckt, da die Beziehung für beide endgültig beendet ist.

Aufgrund dieser Parallelen und auch der Tatsache, dass in *Montauk* unmittelbar vor der Klinik-Episode Roths Romantitel genannt wird, ließe sich darüber spekulieren, ob sich die Antwort auf die in *Montauk* zwar gestellte, aber unbeantwortete Frage nach dem Grund für Bachmanns Klinikaufenthalt über *My Life as a Man* erschließen lässt. Oder anders ausgedrückt: Ein Leser oder eine Leserin, dem oder der die Parallelen zwischen den beiden Klinikbesuchen auffällt – der oder die gewissermaßen durch das Titelzitat von Roths Roman direkt vor der fraglichen Beschreibung in *Montauk* auf diese Parallelen aufmerksam gemacht wird –, könnte auf die Vermutung kommen, dass Bachmann aus einem ähnlichen Grund in der Klinik lag wie Maureen Tarnopol. Was nämlich der Grund für deren Einlieferung ins Krankenhaus ist, gehört in *My Life as a Man* gerade nicht zu den Leerstellen: Sie hat versucht, sich durch eine Medikamentenüberdosis das Leben zu nehmen.[133]

Wenngleich es sich dabei um eine reichlich spekulative Vorgehensweise handelt, gelangt man damit dennoch zu Resultaten, die sich mit dem damals offenbar Vorgefallenen erstaunlich genau decken. Das kann man im 2004 veröffentlichten Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze nachlesen. Mit dem Komponisten verband Bachmann neben einer engen Arbeitsbeziehung[134] auch eine tiefe Freundschaft. Diese ging so weit, dass die beiden 1954/55 gar eine Heirat in Erwägung zogen, um dem homosexuellen Henze einen gewissen gesellschaftlichen Schutz zu gewähren.[135] Die enge

131 Ebd., S. 718.
132 Ebd.
133 Vgl. Roth, My Life as a Man, S. 298.
134 Sie schrieb zum Beispiel die Libretti für seine Opern *Der Prinz von Homburg* und *Der junge Lord*, er die Zwischenmusik für ihr Hörspiel *Die Zikaden*.
135 Vgl. z. B. Joachim Hoell, Ingeborg Bachmann, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, [2]2004 (dtv portrait), S. 75; Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 127–158.

Verbundenheit der beiden ist auch der Grund, weshalb sich Bachmann nach ihrem Klinikaufenthalt mit einem regelrechten Hilfeschrei an ihn wandte und ihn bat, mit ihr eine Reise zu unternehmen, da sie Abstand brauche. In diesem Brief nun ist nachzulesen, was der Grund für ihre Einlieferung in die Bircher-Benner-Klinik war:

> [H]o dovuto andare alla clinica due mesi fa, perche ho provato di suicidarmi, ma non lo farò mai più, era una pazzia, e ti giuro che non lo faccio mai più. [Ich musste vor zwei Monaten in die Klinik, weil ich versucht habe, mich umzubringen, aber das werde ich nie wieder tun, es war eine Verrücktheit, und ich schwöre Dir, dass ich das nie wieder tun werde.][136]

Obschon dieser Brief Klarheit um die »medizinische Situation« Bachmanns zu jener Zeit schafft, wirft er doch auch die wichtige Frage auf, ob sich Frisch selber überhaupt über die Gründe für Bachmanns Selbsteinweisung im Klaren war. Denn im Brief an Henze schreibt Bachmann:

> Seit vier Monaten geht das schon, seither bin ich hier, so furchtbar allein und abgetrennt von allem, und hier und da hab ich eine Stunde jemand gesehen, so selten, und in der Stunde noch die bella figura machen müssen, ho dovuto fingere che non ci sia niente, soltano un po di malattia [ich habe so tun müssen, als sei nichts, nur ein bisschen Krankheit].[137]

Die »bella figura« und der gegen außen erweckte Schein, »als sei nichts, nur ein bisschen Krankheit«, würden auch erklären, weshalb Frisch in *Montauk* an Bachmanns Krankheit zweifelt. Wenn Frisch aber tatsächlich auf Bachmanns Verstellung hereingefallen wäre, ja ihre Situation sogar noch zusätzlich unterschätzt hätte und folglich nichts über die genauen Umstände ihrer Selbsteinweisung wusste, dann konnte er sie in *Montauk* auch nicht in Form eines intertextuellen Versteckspiels andeuten. Dass man die Leerstelle in *Montauk*, den Grund für ihren Klinikaufenthalt, über die Parallelstelle in *My Life as a Man* füllen kann, wäre gegebenenfalls doch nichts weiter als ein perfider Zufall.

Wie dem auch sei, so oder so wählte Frisch in *Montauk* mit *My Life as a Man* einen Intertext, der das Potenzial hatte, die Gerüchte und Spekulationen über die Beziehung von Frisch und Bachmann weiter zu nähren. Dazu gehört im Besonderen der Umstand, dass Frisch in einem Text, der etwas mehr als ein halbes Jahr nach Bachmanns Tod konzipiert und ziemlich genau zwei

136 Ingeborg Bachmann, Brief vom 4. Januar 1963 an Hans Werner Henze, in: dies. / Hans Werner Henze, Briefe einer Freundschaft, hg. von Hans Höller, München und Zürich: Piper, 2004, S. 243–246, 386, hier S. 386, 244.

137 Ebd., S. 244, 386.

Jahre nach ihrem Tod veröffentlicht wurde, in einem Text zudem, der von Anspielungen auf ihr Werk geradezu durchsetzt ist, ausgerechnet den Titel eines Buchs zu einem Leitmotiv macht, worin es um einen Autor geht, der den Unfalltod seiner von ihm getrennt lebenden Frau als Befreiung empfindet. Um diese Empfindung wird in *My Life as a Man* kein Hehl gemacht: Das Schlusskapitel, in dem Maureen Tarnopols Tod erzählt wird, trägt den Titel »Free« und diesem ist John Drydens »Epitaph Intended for His Wife« beigestellt: »Here lies my wife: here let her lie! / Now she's at rest, and so am I.«[138] Die Befreiung, die vom Tod der Frau ausgeht, kommt nicht nur im Titel des Kapitels zum Ausdruck. Als Peter Tarnopol über den Unfalltod seiner Frau unterrichtet wird, kann er kaum glauben, dass sie endlich tot ist, und lässt es dabei an jeglicher Pietät fehlen: »Was it true then? Dead? Really dead? Dead in the sense of nonexistent? Dead as the dead are dead? Dead as in death? Dead as in dead men tell no tales? Maureen is *dead*? *Dead* dead? Deceased? Extinct? Called to her eternal rest, the miserable bitch? Crossed the bar?«[139]

Mit *My Life as a Man* findet sich in *Montauk* also eine Interpretationsmöglichkeit, die geradezu an Pietätlosigkeit grenzt, wenn man sie ernst nimmt. Ob sich Frisch dieser Interpretationsmöglichkeit bewusst war, muss auch hier letztlich dahingestellt bleiben. Peter Tarnopols Gefühle beim Tod von dessen Frau sollen Frisch aber nicht gänzlich fremd gewesen sein. In Volker Weidermanns 2010 erschienener Biografie ist zu lesen: »Als Max Frisch im Oktober 1973 von ihrem [scil. Bachmanns] Tod erfährt, soll er beinahe erleichtert gewesen sein.«[140] (Weidermanns Gepflogenheit entsprechend, auf die Nennung von Quellen zu verzichten, weist er nicht aus, von wem er diese Information hat. Man darf jedoch annehmen, dass sie von Frischs damaliger Ehefrau stammt, die ihm in jener Zeit am nächsten stand und wohl am ehesten Auskünfte über sein damaliges Gefühlsleben geben konnte.)

138 Roth, My Life as a Man, S. 265.
139 Ebd., S. 324.
140 Weidermann, Max Frisch, S. 259.

3 *Undine geht* und die Offenlegung autobiografischer Motive

3.1 Lynn als Undine

»Lynn speaks with the dolphins – she wants no child on land.« Obwohl der amerikanische Übersetzer Geoffrey Skelton den Passus aus *Montauk* richtig übertragen hat, scheint er ihm doch einiges Kopfzerbrechen bereitet zu haben. Denn er unterstrich die Stelle rot und versah sie mit einem Fragezeichen, als er sein Manuskript zur Klärung verschiedener Probleme an den Autor schickte.[1] Während Frisch jedoch eine Vielzahl anderer Fragen beantwortete, blieb er dem Übersetzer eine Rückmeldung zu dieser Stelle schuldig.[2] Dabei ist der Satz, wie er im Original steht, tatsächlich nicht ganz einfach zu übersetzen: »Lynn spricht mit den Delphinen, sie will kein Kind auf dem Land –«[3] Der zweite Hauptsatz ist doppeldeutig, da unklar bleibt, ob mit »auf dem Land« ›in einer ländlichen Gegend‹ oder ›auf dem Festland‹ (im Unterschied zu ›im Wasser‹) gemeint ist. Zwar wäre für letzteren Fall im Deutschen eher die Wendung ›*an* Land‹ zu erwarten. Aber die »Delphine[ ]« im ersten Hauptsatz scheinen diese Möglichkeit doch auch plausibel zu machen. Ähnlich muss auch Skelton gedacht haben, der die Stelle eben nicht als ›in the country‹, sondern als »on land« wiedergibt. Dieser Vorschlag fand von Frischs Seite zumindest keinen Widerspruch und wurde auch so in die endgültige Version übernommen, während Skelton anderes noch änderte: »Lynn has spoken with dolphins, and wants no child on land –«[4] Die Überarbeitung lässt darauf schließen, dass die Unsicherheit des Übersetzers nicht oder nicht allein die präpositionale Doppeldeutigkeit von »auf dem Land« betraf. Vielmehr scheint es, als habe ihm der erste Hauptsatz besondere Schwierigkeiten bereitet. Hier nahm er die markantesten Änderungen vor und entschied sich letztlich mit dem *present perfect* und dem indefiniten Plural für Varianten, die vom Original abweichen.

Die Irritationen, die beim Lesen dieses Satzes auftreten können, widerspiegeln sich auch sehr schön in einem Artikel von Hans Bänziger. Darin paraphrasiert er den Passus in einer Fußnote schlichtweg falsch, und das

1 *Montauk*. Englische Übersetzung, G. Skelton Ms-Durchschlag (Aug./Sept. 1975), MFA.
2 Vgl. *Montauk.* Anmerkungen/Berichtigungen zur englischen Übersetzung (Aug./Sept. 1975), MFA.
3 Bd. 6, S. 654.
4 Max Frisch, Montauk, New York und London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, S. 37.

obwohl er teilweise wörtlich zitiert: »Der Entwurf ›Was sagen die Delphine‹ *mit der Notiz über Lynn, sie liebe Undine, die kein Kind ›auf dem Land will‹* […], erinnert an Ingeborg Bachmanns Skizze *Undine geht* […].«[5] Während in Frischs Text Lynn natürlich auch das Subjekt des zweiten Hauptsatzes bilden muss, ist es bei Bänziger nicht mehr sie, die kein Kind auf dem Land will, sondern Undine. Diese wird in *Montauk* zwar viermal namentlich genannt, nicht jedoch im Zusammenhang mit der fraglichen »Notiz über Lynn«. Und anders als es Bänzigers Paraphrase nahelegt, wird Undine jeweils nicht von Lynn, sondern vom Erzähler erwähnt und dieser spricht auch nicht von einer besonderen Sympathie Lynns für die Wasserfrau, vielmehr vergleicht er die beiden Figuren, ohne sie in eine weitere Relation zu setzen.

Die Unklarheiten indes, welche die Stelle ganz offensichtlich beim Lesen hervorrufen kann, lassen sich bei näherer Beschäftigung mit ihrem Kontext zu einem gewissen Teil beseitigen. Der Absatz, an dessen Ende sie sich findet, wird durch den Titel eines nicht ausgeführten Romanprojekts eingeleitet: »WAS SAGEN DIE DELPHINE?« Frisch will diesen »in einem alten Ringheft« gefunden haben, das man im Nachlass jedoch vergeblich sucht. Folglich lässt sich auch nicht eruieren, ob es zum Titel wirklich nur den einen »Vermerk« gibt beziehungsweise gab: »Roman einer mäßigen Zuversicht – es kommt zu keiner Handlung; die Hauptperson, der neue Mensch, tritt nicht auf.«[6] Welcher Zusammenhang genau zwischen diesem »neue[n] Mensch[en]« und der im Titel gestellten Frage hätte bestehen sollen, lässt sich aufgrund der spärlichen Informationen nicht restlos klären. Aber immerhin kann man den Versuch wagen, das Romanprojekt zeitlich zu verorten.

Zwar ist der »neue Mensch« ein Konzept, das man geradezu als ›Obsession des 20. Jahrhunderts‹ bezeichnen kann.[7] Jedoch verweist das Interesse dafür, ›was die Delfine sagen‹, auf die Sechziger- und Siebzigerjahre. Höchstwahrscheinlich beflügelt durch die Arbeiten des Neuropsychologen John Cunningham Lilly, der die Verständigungsmöglichkeiten zwischen Menschen und Delfinen erforschte,[8] lässt sich für diese Zeit ein regelrechter Delfin-Hype konstatieren. Die bekannten Flipper-Filme, *Flipper* (1963) und *Flipper's New Adventure* (1964), sowie die darauf basierende Fernsehserie

5 Bänziger, Leben im Zitat, S. 277 f., Anm. 14; im Original keine Hervorhebungen.

6 Bd. 6, S. 654.

7 Vgl. z. B. Nicola Lepp, Martin Roth und Klaus Vogel (Hg.), Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum vom 22. April bis 8. August 1999, Ostfildern-Ruit: Hatje und Cantz, 1999.

8 Vgl. z. B. John Cunningham Lilly, Man and Dolphin, Garden City NY: Doubleday, 1961; ders., Delphin – ein Geschöpf des 5. Tages? Möglichkeiten der Verständigung zwischen menschlicher und außermenschlicher Intelligenz, München: Winkler, 1969 (OA: The Mind of the Dolphin, Garden City NY 1967).

(1964–1967)[9] wären hier ebenso als Beispiele zu nennen wie Robert Merles Roman *Un animal doué de raison* (1967) und dessen Verfilmung unter dem Titel *The Day of the Dolphin* (1973). Während Flipper die Menschen zwar zu verstehen scheint, sich selber jedoch nicht sprachlich verständlich machen kann, gelingt es in Merles Roman einem Wissenschaftler, zwei Delfinen die menschliche Sprache beizubringen. Der fiktive Forscher soll damit erreichen, was John Lilly 1961 für die nächsten zehn bis zwanzig Jahre als Durchbruch vorausgesagt hat.[10] Doch obwohl Lilly selber überzeugt war, seine Versuchstiere hätten die Aussprache einiger englischer Wörter erlernt,[11] brach er seine Studien 1967 ab. Denn während eines Selbstversuchs mit LSD soll er zur Einsicht gekommen sein, es sei falsch, Delfine in Gefangenschaft zu halten, weshalb er sich fortan dem Schutz der Meeressäuger verschrieb.[12] Selbst wenn seine Forschungen letztlich nicht den erwünschten Erfolg brachten, kommt Lilly doch das Verdienst zu, das Öffentliche Bewusstsein und das Interesse für die Intelligenz der Delfine geweckt zu haben.[13] Für die Gegenkultur und die New-Age-Bewegung, denen Lilly mit seinen ans Esoterische grenzenden Forschungen auf verschiedene Weise nahestand,[14] wurde der Delfin zum Symboltier, zum Totem.[15] Von den Anhängern dieser Bewegung wurde die Idee oder der Wunsch, mit den intelligenten Meeressäugern kommunizieren zu können, gar weiter- beziehungsweise in eine andere Richtung gedacht, indem sie den Delfinen telepathische Fähigkeiten zuschrieben.[16]

Vor dem skizzierten Hintergrund lässt sich nun auch besser verstehen, wieso Lynn »mit den Delphinen« »spricht« oder sprechen kann. Denn eine gewisse Affinität für New-Age-Themen scheint auch bei ihr, die täglich

---

9 Vgl. z. B. Judith Keilbach, *Flipper*, in: Thomas Klein und Christian Hißnauer (Hg.), Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart: Reclam, 2012 (Universal-Bibliothek, Bd. 19025), S. 33–38.

10 Vgl. Lilly, Delphin – ein Geschöpf des 5. Tages?, S. 71 f.

11 Vgl. z. B. Anonymus, Mühe beim Mitlaut, in: Der Spiegel, 18. März 1968, S. 186 f.

12 Stefan Zweifel, John C. Lilly: Rausch der Tiefe, Spiegel Online, www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/john-c-lilly-rausch-der-tiefe-a-422301-2.html (letzter Zugriff: 6. April 2012).

13 Vgl. z. B. Andrew C. Revkin, John C. Lilly Dies at 86. Led Study of Communication with Dolphins, www.nytimes.com/2001/10/07/us/john-c-lilly-dies-at-86-led-study-of-communication-wi th-dolphins.html (letzter Zugriff: 6. April 2012); Gerard A. Houghton, John Lilly. Inventor of the Flotation Tank and Friend to Whales and Dolphins, www.guardian.co.uk/news/2001/oct/05/guardianobituaries.highereducation (letzter Zugriff: 6. April 2012).

14 Vgl. z. B. Jerome Clark, Lilly, John, in: ders., J. Gordon Melton und Aidan A. Kelly (Hg.), New Age Encyclopedia. A Guide to the Beliefs, Concepts, Terms, People, and Organizations That Make up the New Global Movement Toward Spiritual Development, Health and Healing, Higher Consciousness, and Related Subjects, Detroit, New York und London: Gale Research, 1990, S. 263 f.

15 Vgl. z. B. Jerome Clark, Dolphins, in: ders., Melton und Kelly (Hg.), New Age Encyclopedia, S. 150–153.

16 Das wohl berühmteste Buch dazu, *Dolphins, Extraterrestials, Angels: Adventures Among Spiritual Intelligences* von Timothy Wyllie, wurde zwar erst 1984 veröffentlicht. Bereits 1979

zurück

vierzig Minuten meditiert, vorhanden zu sein.[17] Und jedenfalls ist ein solche Neigung für ihr reales Vorbild belegt. Rolf Kieser berichtet von Alice Locke-Carey, »[i]hr Interesse« habe »esoterischer Literatur« gegolten, »die auch ihren Lebensstil bestimmte«.[18] Dies kommt auch in den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* zum Ausdruck, die ab 1982 entstanden, als Frisch und Locke-Carey ein Paar waren. Darin macht Frisch seinem Ärger Luft über die Selbstfindungs- und Selbsterfahrungsworkshops, an denen seine damalige Lebensgefährtin teilnahm.[19]

Wie auch immer man sich nun Lynns Kommunikation mit Delfinen vorstellen mag – ob klassisch wie bei Lilly oder eher auf esoterisch-telepathische Art –, zu fragen bleibt so oder so, weshalb diese Information in einer Form wiedergeben wird, deren Kürze fast zwangsläufig irritieren muss. Aber obwohl der Text hier ein erhebliches Irritationspotenzial aufweist, ist die betreffende Stelle in der Frisch-Forschung bisher außer bei Bänziger auf kein Interesse gestoßen – und selbst dort wird sie ja nur gerade in einer Fußnote erwähnt. Dabei ist doch ausgerechnet Bänzigers ungenaue Paraphrase der beste Beleg für die Beachtung, welche die Passage eigentlich verdient hätte. Lynns Entscheidung gegen ein Kind »auf dem Land« sowie ihre Eigenart, mit Delfinen zu sprechen, wären nämlich wirklich einfacher zu verstehen, wenn mit »sie« Undine gemeint wäre – wie es Bänziger fälschlicherweise in seiner Wiedergabe voraussetzt. Denn die märchenhaft-übernatürlich anmutende Fähigkeit zur Kommunikation mit Wassertieren findet sich tatsächlich in der Überlieferungstradition der Undine-Sage. So spricht die Hauptperson in Jean Giraudoux' Theaterstück *Ondine* (1939) mit Forellen, Hechten und Weißbarschen.[20] Und in Bachmanns *Undine geht* (1961) bezeugt die Ich-Erzählerin zumindest ihre ›Liebe‹ für »die sprachlosen Geschöpfe« des Wassers.[21] Dabei wird auch hier eine Angleichung der Kommunikationsmöglichkeiten zum Thema – wenn auch eine negative –; in Klammern wird hinzugefügt: »(und so sprachlos bin

---

war das Thema aber so präsent, dass es in einem Dokumentarfilm aufgegriffen wurde: *Dolphin* von Michael Wiese, USA.

17 Vgl. Bd. 6, S. 672.

18 Kieser, Land's End, S. 239.

19 Vgl. Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 81–84, 129 f. Vgl. ders., Brief vom 16. März 1984 an Helen Wolff, in: ders. / Helen Wolff, Briefwechsel 1984–1990, in: Sinn und Form 64.1, 2012, S. 102–127, hier S. 103.

20 Vgl. Jean Giraudoux, Undine, Ditzingen: Reclam, 1993 (Universal-Bibliothek, Bd. 8902), S. 13, 61. Von Giraudoux hat Frisch zumindest das Stück *La Folle de Chaillot* gekannt, dessen Proben zur Uraufführung er 1946 am Zürcher Schauspielhaus besucht hat (vgl. Horst Bienek, Max Frisch [Interview], in: ders., Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965, S. 23–37, hier S. 25).

21 Ingeborg Bachmann, Undine geht, in: dies., Werke, Bd. 2, S. 253–263, hier S. 254.

zurück

ich auch bald!)«.[22] Eines dieser Geschöpfe, mit dessen »Sprachlosigkeit« sich Undine buchstäblich bis aufs »Blut« identifiziert, wird später genannt. Zwar handelt es sich dabei um keinen Delfin, aber doch immerhin um ein Tier aus derselben biologischen Ordnung, um einen »weißen Wal[ ]«.[23]

In unmittelbarer Nachbarschaft zur Stelle, an der Bachmanns Undine von ihrer Liebe für »die sprachlosen Geschöpfe« des Wassers spricht, steht auch eine Anschlussmöglichkeit für Lynns seltsamen Verzicht auf ein Kind »auf dem Land«. Nur zwei Sätze weiter, am Anfang des nächsten Absatzes, heißt es in *Undine geht*: »Ich habe keine Kinder von euch, weil ich keine Fragen gekannt habe, keine Forderung, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft und nicht wußte, wie man Platz nimmt in einem anderen Leben.«[24] Die Kinderlosigkeit steht auch hier in Zusammenhang mit der Opposition von Land und Wasser; Undine, die »keine Kinder« hat, weil sie »keine Zukunft« kennt, muss »zurück ins Wasser gehen«, wenn die Liebe zu den Männern endet.[25] Bei aller Ungenauigkeit hat Bänziger folglich zumindest in einem recht: Der Satz »Lynn spricht mit den Delphinen, sie will kein Kind auf dem Land –« erinnert tatsächlich »an Ingeborg Bachmanns […] *Undine geht*«.

Dass Lynn mit Delfinen spricht und kein Kind auf dem Land will, sind indes nicht die einzigen Anschlussmöglichkeiten an Bachmanns Undine-Monolog. Als Anspielung auf *Undine geht* ist auch Lynns »MAX, YOU ARE A MONSTER« lesbar.[26] »MONSTER« erinnert als englisches Äquivalent nicht nur an den Ausdruck »Ungeheuer«, mit dem die Männer beziehungsweise die Menschen bei Bachmann leitmotivisch bezeichnet werden,[27] auch der Plural »Monstren« wird dort einmal verwendet.[28]

Zwar hat Alice Locke-Carey nach eigenen Angaben Frisch damals wirklich ein »MONSTER« genannt, jedoch soll er die Aussage in *Montauk* »aus dem Zusammenhang gerissen« haben: »Dieses ›Max you are a monster‹ […], es hatte gar nichts zu tun mit dem Moment, in dem es im Buch gebraucht wird. Er hat es für seine Zwecke benutzt.«[29] In *Montauk* dient Lynns Ausspruch als Einschub, der nicht nur einen Satz, sondern gleich einen ganzen Absatz unterbricht: »Später (1955) habe ich die Wohnung verlassen – / MAX, YOU ARE

22 Ebd.
23 Ebd., S. 260. Vgl.: »Hat mein Blut geschmeckt? Hat es ein wenig nach dem Blut der Hindin geschmeckt und nach dem Blut des weißen Wales? Nach deren Sprachlosigkeit?« (Ebd.)
24 Ebd., S. 254.
25 Ebd.
26 Bd. 6, S. 669.
27 Bachmann, Undine geht, S. 253 (zweimal), 255, 257, 262.
28 Ebd., S. 253.
29 Zitiert nach: Weidermann, Max Frisch, S. 321.

zurück

A MONSTER / – und wohne allein […].«[30] Während es bei manchen von Lynns Aussagen nicht eindeutig ist, worauf sie sich beziehen, zum Beispiel bei »MAX, YOU ARE A LIAR«,[31] ist es hier offensichtlich. Lynn soll Max ein »MONSTER« nennen, als dieser ihr in aller Kürze erzählt,[32] wie er sich von seiner ersten Frau getrennt hat. Frisch hat Locke-Careys Aussage nicht zufällig auf eine Situation übertragen, in der er von seiner männlichen Schuld spricht. Das wird deutlich, als Max sich Gedanken darüber macht, welche seiner Verhaltensweisen Lynn verletzen könnten, und dabei zum Schluss kommt: »Er braucht eine Ehe, eine lange, um ein *Monster* zu werden.«[33] Der Ausdruck »Monster« wird hier also wieder aufgenommen. Und in einer früheren Version dieser Passage war »Monster« oder »MONSTRE« [sic] gar noch Teil einer englischen Formulierung: »Eine Liste der Verletzungen, die ihm nie bewusst geworden sind, wäre wahrscheinlich vernichtend: I AM A MONSTRE, als Bilanz einer Ehe.«[34] (In der Schreibung Frischs, dessen Schwierigkeiten mit der englischen Orthografie in den Typoskripten verschiedentlich zutage treten, wäre also der Bezug zwischen Max als »MONSTRE« und den »*Monstre*n« in *Undine geht* noch deutlicher gewesen.)

Obwohl in der *Montauk*-Forschung, wie erwähnt, auch schon geringere Hinweise als Ausgangspunkt für intertextuelle Lektüren gedient haben – deren Ergebnisse entsprechend schmal ausfielen –, und obwohl *Das dreißigste Jahr* in der kommentierten Suhrkamp BasisBibliothek-Ausgabe von *Montauk* unter den »*Intertexte[n]*« aufgelistet wird,[35] fehlt bisher eine einschlägige Arbeit zum Verhältnis von Bachmanns Prosastück und Frischs Erzählung. Dort, wo eine Beziehung zwischen den beiden Texten überhaupt zum Thema wird, etwa neuerdings bei Sonja Arnold, bleibt es jeweils bei der Feststellung einer vorhandenen »Anspielung«.[36] Welchen Zweck diese Anspielung hat und in welchem Verhältnis die beiden Texte zueinander stehen, diese Fragen wurden bisher entweder nicht gestellt oder aber – was viel wahrscheinlicher ist – brachten keine nennenswerten beziehungsweise publikationswürdigen Ergebnisse hervor. Denn während es nicht an guten Gründen mangelt, die

30 Bd. 6, S. 669.
31 Ebd., S. 651.
32 Dass es sich hier um einen Abschnitt handelt, der die Gesprächssituation mit Lynn reproduziert, wird unter anderem an den zahlreichen englischen Ausdrücken deutlich.
33 Bd. 6, S. 719; im Original keine Hervorhebung.
34 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
35 Max Frisch, Montauk. Eine Erzählung, Text und Kommentar, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Suhrkamp BasisBibliothek, Bd. 120), S. 228; Hervorhebung des Originals.
36 Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 251. Kieser merkt an, Frisch lasse bei der Beschreibung Lynns »die Züge […] der Wasserfrau Undine« »durchscheinen«, benennt aber keine konkreten Stellen dafür (Kieser, Land's End, S. 234).

zurück

Verbindungslinien zwischen *Montauk* und *Undine geht* nachzuzeichnen, stehen die beiden Werke doch seltsam quer zueinander.

Die Diskrepanz zwischen den beiden Texten ist dort am deutlichsten, wo Undine in *Montauk* namentlich genannt wird; wenn es von Lynn heißt: »Ihr offenes Haar und die Brille: Undine und ein wenig Nurse.«[37] Gerade an dieser Stelle hat das Undine-Motiv denkbar wenig mit seiner Neuinterpretation bei Bachmann gemeinsam, dient Undine in *Montauk* doch in erster Linie als Vergleichsobjekt, als weiblicher Archetyp. Besonders deutlich wird das daran, dass Lynn gleichzeitig mit einer »Nurse« verglichen wird, womit offenbar ein behütender, mütterlicher Frauentypus gemeint ist. So heißt es etwa im ›Handbuch für Mitglieder der Vereinigung Freitod‹ aus dem *Tagebuch 1966–1971*, die »Hostessen« im Flugzeug würden im Umgang mit dem so genannten »Gezeichneten« zunehmend »mütterlich, sogar krankenschwesterlich«.[38] Überdies rückt die mit dem Beruf der Krankenschwester fest assoziierte Fürsorglichkeit[39] gerade im Englischen noch näher an genuin mütterliche Eigenschaften heran: »Nurse« bedeutet ja nicht nur Krankenschwester, sondern auch ›Kindermädchen‹, ›Amme‹ oder ›Stillmutter‹.

Für welche Eigenschaften Undine in *Montauk* als Frauentypus steht, erschließt sich später, als Lynn nach dem Geschlechtsverkehr »nackt […] in der Kitchenette« steht und Geschirr spült:

> Er hat gemeint, Lynn zu kennen nach diesen Tagen und Abenden: Lynn als Undine und ein wenig Nurse. Jetzt kommt es ihm vor, Hermes habe sie vertauscht; es ist eine andere mit dem gleichen Haar, nur noch Undine, obschon sie jetzt berichtet von ihrer puritanischen Erziehung.[40]

Erstens scheint Lynn hier keine Hemmungen im Umgang mit ihrer Nacktheit zu kennen. Zweitens ist sie eben »nur noch Undine«, »*obschon* sie« »von ihrer *puritanischen* Erziehung« berichtet; einer Erziehung also, die als besonders lustfeindlich gilt. Dieser Antagonismus lässt darauf schließen, dass Lynn als Undine nicht nur unbefangene Natürlichkeit, sondern vor allem auch Sinnlichkeit und Erotik ausstrahlt.

Wenn jeweils Lynns »Haar« als *tertium comparationis* für die Gleichsetzung mit der mythischen Wasserfrau dient, so passt das zur kulturellen Kodierung, wonach Frauenhaare eine besondere sexuelle Verführungskraft

37 Bd. 6, S. 635.
38 Ebd., S. 166.
39 Vgl. z. B. Claudia Bischoff, Frauen in der Krankenpflege. Zur Entwicklung von Frauenrolle und Frauenberufstätigkeit im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1984 (Campus Forschung, Bd. 414), S. 114–121.
40 Bd. 6, S. 683.

zurück

besitzen.[41] Lynns Haar ist in dieser Hinsicht gleich doppelt signifikant; es ist »ziemlich rot[]«[42] »(Hagebuttenrot, aber hell)«[43] und sehr lang, es »reicht bis zu den Hüften«, »wenn sie es offen trägt«.[44] Rotes Haar, einerseits, konnte schon in der Literatur des Mittelalters »sexuelle Abweichung in der Form besonderer Lüsternheit« markieren und hat seit dem 19. Jahrhundert einen wichtigen Platz im Merkmalsatz der *femme fatale*.[45] Andererseits sind natürlich auch Fülle und Länge des Haars Gradmesser für seine sexuelle Symbolik: »[T]he more abundant the hair, the more potent the sexual invitation implied by its display, for folk, literary, and psychoanalytic tradition agree that the luxuriance of the hair is an index of vigorous sexuality, even of wantonness […].«[46]

Die besondere Anziehungskraft von Lynns Haar kommt vor allem dann zur Geltung, wenn sie das Haar offen trägt; nicht von ungefähr evoziert »ihr *offenes* Haar« eine Gleichsetzung mit Undine. Auch hierin kommt ein kulturelles Muster zum Vorschein, das sich mindestens bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt;[47] nämlich die Vorstellung, es bestehe eine symbolische Äquivalenz zwischen zusammengebundenem, gebändigtem Haar und kontrollierter Sexualität, beziehungsweise eben zwischen offenem Haar und sexueller Freizügigkeit.[48] Das erklärt auch, weshalb langes, wallendes Haar in der Imagination des bürgerlichen Zeitalters förmlich zu einem Fetisch werden konnte, ohne den kaum eine Darstellung der schönen, sexuell verführerischen, für den Mann teilweise auch gefährlichen Frauen auskommt, welche zahlreich in der Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts herumgeistern: Medusen, Zauberinnen, Nymphen oder Meerjungfrauen.[49]

Mit seiner Nähe zu stereotypen Repräsentationen von Weiblichkeit und insbesondere als Extrempol innerhalb eines antagonistischen Frauenbildes

---

41 Vgl. z. B. Nicole Tiedemann, Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2007, S. 67–76; Wendy Cooper, Hair, Sex, Society, Symbolism, New York: Stein and Day, 1971, S. 65–89.

42 Bd. 6, S. 621.

43 Ebd., S. 651.

44 Ebd., S. 622.

45 Ralf Junkerjürgen, Haarfarben. Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2009 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 52), S. 299, vgl. S. 299–233.

46 Elisabeth G. Gitter, The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination, in: PMLA 90.5, 1985, S. 936–954, hier S. 938.

47 Vgl. z. B. Hans Peter Duerr, Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1978, S. 75–77.

48 Vgl. z. B. Thom Hecht, Hair Control. The Feminine ›Disciplined Head‹, in: Geraldine Biddle-Perry und Sarah Cheang (Hg.), Hair. Styling, Culture and Fashion, Oxford: Berg, 2008, S. 205–214; Raymond Firth, Symbols. Public and Private, London: Allen & Unwin, 1973, S. 268.

49 Vgl. z. B. Gitter, The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination.

nach dem Muster ›Hure vs. Heilige‹ lassen sich Frischs Undine-Vergleiche kaum mit Bachmanns Text und schon gar nicht mit dessen Rezeption durch die feministische beziehungsweise gendertheoretisch informierte Literaturwissenschaft in Einklang bringen. Denn dort wird *Undine geht* als »weibliche[r] Einspruch[]« gegen die »mythische[], zeitgeschichtliche[] und aktuelle[] Rede über Liebe und Weiblichkeit« verstanden: »Ihre [scil. Undines] Rede macht auf die Geschichte der Inszenierung des Weiblichen aufmerksam und kann gleichzeitig als literarischer Einspruch gegen sie gelesen werden.«[50] Ebenso wenig will Lynn als Undine-Figur dazu passen, dass Undine bei Bachmann erstmals zu einem richtigen sprechenden Subjekt wird, »a speaking subject insofar as she tells *her* story from *her* perspective. She *articulates* her experience *as other* and *as object*.«[51] Lynn ist in *Montauk* nämlich gerade kein sprechendes Subjekt in diesem Sinn. Von den etwas mehr als fünfzig zitierten Sprechakten, die eindeutig ihr zugeordnet werden können, beschäftigen sich mehr als zwei Drittel mit ihrem männlichen Gegenüber; gut dreißigmal spricht sie ihn dabei direkt mit »you« an. So ist es auch nicht verwunderlich, wenn die Besonderheiten »ihre[r] Stimme« und ihrer Betonung ausgerechnet an der Aussprache *seines* Vornamens illustriert werden: »Sein Name, ausgesprochen mit ihrer Stimme, tönt hell, zum Schluß das kurze X wie Xylophon.«[52] Nur ein einziges Mal erzählt Lynn etwas über sich selbst, das wirklich ihre ›Perspektive‹ oder ihre ›Erfahrung‹ zum Ausdruck bringt: »I GOT MARRIED AS A VIRGIN, […] THAT SHOULD NOT BE ALLOWED.«[53] Sonst handelt es sich durchwegs um Banalitäten wie »I AM GETTING HUNGRY«,[54] »I AM HUNGRY«[55]

---

50 Susanne Baackmann, »Beinah mörderisch wahr«: Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, in: German Quarterly 68.1, 1995, S. 45–59, hier S. 45 f. Vgl. Ruth Neubauer-Petzoldt, Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*, in: Mathias Mayer (Hg.), Werke von Ingeborg Bachmann, Stuttgart: Reclam, 2002 (Universal-Bibliothek, Bd. 17517), S. 156–175; Dorothe Schuscheng, Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers, Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1006), S. 98–140; Clemens Götze, »Ich werde weiterleben, und richtig gut«. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2011, S. 79–86; Li Shuangzhi, Eine weibliche Stimme als Mythenkorrektur. Ein Versuch über Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, in: Liu Wei und Julian Müller (Hg.), Frauen. Schreiben, Wien: Praesens, 2014 (Österreichische Literatur in China, Bd. 2), S. 176–182.

51 Lorraine Markotic, The Object of Desire Speaks: Ingeborg Bachmann's *Undine geht* and Luce Irigaray's *Woman*, in: German Life and Letters 61.2, 2008, S. 231–243, hier S. 235; Hervorhebungen des Originals.

52 Bd. 6, S. 660.

53 Ebd., S. 665.

54 Ebd., S. 651.

55 Ebd., S. 675.

zurück

oder »IT WAS A BEAUTIFUL DAY!«[56] Lynns eigene Geschichte bleibt daher fast völlig im Dunkeln.[57]

Ähnlich wenig haben die beiden Texte gemeinsam, wenn man *Undine geht* wie Peter von Matt – und vor ihm schon Wolfgang Gerstenlauer[58] – als spätexistenzialistischen Text über ein radikales Konzept der Liebe liest.[59] Schließlich zeichnet sich ja das Verhältnis von Max und Lynn gerade durch eine betonte Sachlichkeit aus.[60] Welche Gefühle auch immer die beiden für einander hegen mögen; eine »Undine-Liebe« »als Akt der Destruktion alles Sozialen, soweit es über die Gemeinschaft der Liebenden hinausgeht«, eine »ekstatische Erfahrung von Freiheit im Schutt und in der Asche aller Ordnung« ist es sicher nicht.[61] Allein schon die zeitliche Begrenzung der Affäre von Max und Lynn auf eine »Gegenwart bis Dienstag«[62] macht deutlich, dass die beiden kein Gefühl verbindet, das außerhalb jeder Ordnung steht, keine »Undine-Liebe«, wie sie von Matt versteht: »Denn da die Undine-Liebe absolut gesetzt ist, muß sie auch grundsätzlich ohne Ende gedacht sein. Die Undine-Liebe als eine Veranstaltung auf Zeit von allem Anfang an ist ein Widerspruch in sich.«[63]

3.2 Biografische Motive

Da die beiden Werke thematisch also kaum Berührungspunkte haben, scheint der Versuch einer intertextuellen Lektüre von *Montauk* und *Undine geht* von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dass die beiden Texte dennoch über verschiedene Motive und Anspielungen verbunden sind, dürfte demnach in erster Linie als Verweis auf die Autorin selber zu verstehen sein. Diese These lässt sich mit Blick auf Frischs Gesamtwerk weiter stützen. Nicht von ungefähr findet sich das Undine-Motiv in Frischs Œuvre nur in Werken, die nach der gemeinsamen Zeit mit Bachmann entstanden sind. Dies obwohl man bereits vorher von einem Faible Frischs für Märchenmotive sprechen kann: In *Die Schwierigen* beispielsweise wird wiederholt auf die Märchenfigur Turandot

56 Ebd., S. 701.
57 Vgl. Kapitel 6.1 dieses Bands.
58 Wolfgang Gerstenlauer, Undines Wiederkehr. Fouqué – Giraudoux – Ingeborg Bachmann, in: Die Neueren Sprachen 19.10, 1970, S. 514–527.
59 Vgl. Peter von Matt, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, [6]2004, S. 271–273.
60 Vgl. z. B. ebd., S. 129 f.
61 Ebd., S. 245.
62 Bd. 6, S. 682.
63 Von Matt, Liebesverrat, S. 272.

verwiesen;[64] in der Erzählung *Bin oder Die Reise nach Peking*, die als solche schon an ein Märchen erinnert, heißt die Frau des Ich-Erzählers Rapunzel; in *Stiller* wird die Protagonistin Julika mehrfach mit Märchenprinzessinnen assoziiert, mit Schneewittchen und Dornröschen;[65] und Stiller soll »ein[en] Schlüsselbund« besitzen, »so daß man an Blaubart hätte denken können«.[66]

Undine taucht bei Frisch zum ersten Mal in *Mein Name sei Gantenbein* auf. Von der Prostituierten Camilla Huber heißt es dort: »[I]n einem violetten Sportwagen […] [sitzt] eine entsetzlich verfärbte Blondine […], die den Kopf schüttelt, eine Undine mit grünlichem Haar, mit Pflaumenlippen auch die. […] Die grünliche Undine […] wollte nicht weiterfahren […].«[67] Somit findet sich die erste Erwähnung ausgerechnet in einem Roman, dessen Niederschrift Frisch noch während und unter dem Eindruck der gemeinsamen Zeit mit Bachmann begonnen hat und der unter anderem gelesen wurde als Bearbeitung ebendieser Beziehung. Vor diesem Hintergrund sieht Franz Haas in der »Undine mit grünlichem Haar« einen »grobe[n] Wink auf Bachmanns Erzählung *Undine geht*« und damit auch auf die Autorin selbst.[68] Das könnte man Weigel allenfalls entgegenhalten, die behauptet, »für Außenstehende« enthalte *Mein Name sei Gantenbein* »keine erkennbaren Spuren, die auf Bachmann hindeuten«.[69] Sonst aber kommt der Roman tatsächlich ohne offensichtliche Hinweise auf Frischs ehemalige Lebensgefährtin aus, scheint es doch, als habe er anfänglich versucht, jeglichen biografistischen Interpretationen entgegenzuwirken.

Nicht zuletzt aufgrund der Sorge, »dass Lila–Gantenbein gleichgesetzt werde mit Bachmann–Frisch«,[70] bemühte sich Frisch für das Lektorat des Romans, der seinerzeit noch *Lila oder Ich bin blind* hieß,[71] ausgerechnet Martin Walser zu gewinnen,[72] der mit Bachmann befreundet war.[73] Wie sie gehörte er damals zum deutschen Redaktionsteam für eine geplante Zeitschrift mit dem

64 Vgl. Schmid, Reinheit als Differenz, S. 285–292.
65 Vgl. Melanie Rohner, Farbbekenntnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs *Stiller* und *Homo faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2015 (Postkoloniale Studien in der Germanistik, Bd. 8), S. 108 f.
66 Bd. 3, S. 611.
67 Bd. 5, S. 29.
68 Franz Haas, Fechten vor verhängten Spiegeln. Ingeborg Bachmann, Max Frisch und die diskrete Germanistik, in: Neue Zürcher Zeitung, 8. März 2003.
69 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 337, Anm. 90.
70 Max Frisch, Brief vom 9. Februar 1964 an Martin Walser, MFA. Vgl. Weidermann, Max Frisch, S. 266.
71 Vgl. Bd. 6, S. 585.
72 Vgl. Max Frisch, Brief vom 9. Februar 1964 an Martin Walser, MFA.
73 Vgl. z. B. Jörg Magenau, Martin Walser. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 141 f.

zurück

Titel *Gulliver*[74] und später sollte er gemeinsam mit Johnson *Malina* lektorieren.[75] Als Gegenleser von *Frischs* Roman setzte sich Walser für die später ausgeführte Titeländerung ein, machte verschiedene Streichungsvorschläge und monierte eine »Kollektiv-Schuld-Bemerkung«, die »jeden deutschen Leser« irritieren würde.[76] Darüber, dass Frisch der Öffentlichkeit in seinem Buch allzu Privates aus seiner Beziehung zu Bachmann preisgeben könnte, äußerte sich Walser jedoch nicht. Da anscheinend aber seine Meinung gerade hierzu für Frisch besonders wertvoll und wichtig war, fragte er eigens noch einmal nach und erklärte Walser ganz direkt seine Sorge:

> [I]ch fürchtete, dass niemand […] die assoziative Folge mitzumachen imstande sein wird, will sagen, dass das Buch, statt ein Ego einzukreisen durch seine Assoziationen, als eine Anthologie von besseren und schlechteren Geschichtchen daliegen wird und dass dieses Ego des Buches, das freilich meines ist, den Leser und nicht nur den misslichen dazu verleiten könnte, das Ganze als eine verzwickt-vergeblich-getarnte Exhibition von privaten Angelegenheit[en] zu sehen. Daher meine […] Sorge: dass Lila–Gantenbein gleichgesetzt werde mit Bachmann–Frisch. Das wäre schrecklich. Ich musste auf vieles, Erfundenes, deswegen verzichten. Nun hoffe ich bloss, dass nicht alle meine Freunde und Lektoren, die mich von dieser Angst befreit haben, indem sie nämlich davon gar nichts sagen, mich nicht [sic] betrogen haben. Wenn Sie, lieber Martin Walser, diesbezüglich ein War[n]-signal zu geben haben, bitte tun Sie's. Es wäre ein Freundschaftsdienst, sei es für Ingeborg oder für uns beide. Von dieser Angst gespannt […] empfand ich alle Kritik […] vergleichsweise erleichternd; nicht zuletzt die Ihre.[77]

Walser konnte Frisch jedoch beruhigen:

> Anzunehmen ist, daß nur die paar Leute das so lesen, die von Ihnen darüber informiert wurden. Ich selber betrachte solche Informationen als vertraulich gegeben und so zu behandeln. Die Lila – da möchte ich fast schwören – ist tief verwandelt. Und sollte sich im Klatschsystem der Literatenfamilie für kurze Zeit ein Gerüchtchen fortschleppen, so tut das nichts zur Sache.[78]

Bekanntlich hatte das »Gerüchtchen« um *Mein Name sei Gantenbein* eine andere Karriere als von Walser vorausgesagt. Später wurde daraus eben das »Gerücht«, Frisch »habe sein Zusammenleben mit Bachmann z. T. als

---

74 Vgl. z. B. Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 387.

75 Vgl. z. B. ebd., S. 336; Magenau, Martin Walser, S. 286.

76 Zitiert nach: Weidermann, Max Frisch, S. 266. Walser störte sich am später gestrichenen Satz. »Ich habe noch keinen Deutschen gesehen, der mir nicht in die Augen blicken konnte; nur ich schlage manchmal die Augen nieder […].«

77 Max Frisch, Brief vom 9. Februar 1964 an Martin Walser, MFA. Vgl. Weidermann, Max Frisch, S. 266.

78 Zitiert nach: Magenau, Martin Walser, S. 197.

Vorlage für seinen Roman […] verwendet, sie sei deswegen gekränkt gewesen und diese Kränkung sei als Motiv in ihr großes Prosaprojekt der *Todesarten* eingegangen«.[79]

Die erste Veröffentlichung zu diesem Gerücht, den bereits erwähnten Artikel Tomans, dürfte Frisch gekannt oder zumindest wahrgenommen haben. Als der Artikel nämlich im August 1974 in einer Schweizer Tageszeitung erschien, brachte Frisch in der Nähe von Zürich, im Atelier seines Freundes Gottfried Honegger, eine erste Version von *Montauk* zu Papier.[80] Im selben Jahr wurde Frisch zudem von Heinz Ludwig Arnold in einem Interview auf die »Versuche« angesprochen, die gemacht wurden, »*Gantenbein* als Ihre Erfahrungsseite Ihres Lebens mit Ingeborg Bachmann zu interpretieren, so wie *Malina* Ingeborg Bachmanns Erfahrung ihres Zusammenlebens mit Ihnen sei. Ist das so haltbar?«[81] In seiner Antwort gab sich Frisch betont diskret und nahm die Perspektive eines Außenstehenden an:

> Ich glaube, dazu habe ich mich nicht zu äußern. Es ist ganz offensichtlich, daß der *Malina*-Roman geschrieben worden ist nach der Zeit, die wir, hauptsächlich in Rom, zusammen gelebt haben, und auch der *Gantenbein* ist nach dieser Zeit geschrieben. Sicher ist auch, daß diese Begegnung, dieses Scheitern der Begegnung, beide zentral beschäftigt hat – also ohne die beiden Bücher zu kennen, könnte man die legitime Vermutung haben, daß hier zwei Äußerungen zu einer Geschichte, die ja nie eine Geschichte ist, es ist die Geschichte zweier Menschen, dastehen.[82]

Den Mutmaßungen über einen biografischen Hintergrund von *Mein Name sei Gantenbein* verschaffte Frisch dann in *Montauk* selber neuen Aufschwung.[83] Denn einige der dort erwähnten biografischen Begebenheiten lassen sich ohne weiteres als Vorbilder für Szenen aus Frischs Roman identifizieren.[84] In *Mein Name sei Gantenbein* heißt es beispielsweise: »Das sagt man so: jemand stehen die Haare zu Berg. Aber das gibt es, ich seh's, ihr [scil. Lilas] Haar steht ihr zu Berge.«[85] Und in *Montauk* folgt dann gewissermaßen die

79 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 337.
80 Das älteste vollständige Typoskript von *Montauk* trägt den handschriftlichen Zusatz: »Entwurf / geschrieben in Gockhausen (CH) im Sommer 1974 bei Gottfried Honegger« (*Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA).
81 Arnold, Gespräch mit Max Frisch, S. 250.
82 Ebd., S. 250 f.
83 Vgl. Gerhard F. Probst, Mein Name sei Malina – Nachdenken über Ingeborg Bachmann, in: Modern Austrian Literature 11.1, 1978, S. 103–119.
84 Vgl. Albrecht, »Die andere Seite«, S. 48–50; dies., »Bitte aber keine Geschichten«. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem *Todesarten*-Projekt, in: Text + Kritik 6, [5]1995, S. 136–152, hier S. 137 f.
85 Bd. 5, S. 312.

zurück

»Information, wer dem Autor Modell gestanden hat für seine Romanfigur«.[86] Über Bachmann erfährt man dort nämlich: »Das gibt es tatsächlich: daß Haare zu Berge stehen. Ich habe es bei ihr [scil. Bachmann] gesehen.«[87] Analog verhält es sich mit folgender Stelle aus einem Brief Lilas an Svoboda: »Das würde ich Dir schon sagen, wenn sich zwischen uns etwas ändert.«[88] Anscheinend, das jedenfalls steht in *Montauk*, hat Bachmann diese Wendung so oder ähnlich in einem Brief an Frisch verwendet: »Sie schreibt: Wenn sich zwischen uns etwas ändert, so werde ich es dir sagen.«[89] Diese Briefstelle hat nicht nur Eingang in *Mein Name sei Gantenbein* gefunden, fast wortwörtlich findet sie sich auch gleich je zweimal in *Blaubart*[90] und in *Biografie: Ein Spiel.*[91]

Dass auch dieses Theaterstück nicht zuletzt ein Spiel mit Frischs eigener Biografie ist,[92] wird deutlich, wenn in *Montauk* etliche Motive daraus – ähnlich wie bei *Mein Name sei Gantenbein* – als biografische Anspielungen aufgelöst werden. So entpuppt sich etwa die italienischsprachige Haushälterin im Stück, »[s]ie heißt Pina und kommt aus Calabrien«,[93] als Figur mit einem realen Vorbild aus Frischs und Bachmanns gemeinsamer Zeit: »In Rom haben wir Pina, die ihr Leben lang bei Aristokraten gedient hat.«[94] Ferner wurden auch Details aus Frischs Krankenhausaufenthalt im Jahr 1959[95] in *Biografie: Ein Spiel* verarbeitet. In *Montauk* erzählt Frisch, wie ihm im Spital einmal in der Nacht ein Satz eingefallen ist, den er Bachmann sagen wollte und den er aus Angst, ihn zu vergessen, auswendig gelernt und sogar versucht hat aufzuschreiben; seine Bemühungen blieben jedoch erfolglos: »Sie besucht mich,

86 Albrecht, »Die andere Seite«, S. 48.
87 Bd. 6, S. 711.
88 Bd. 5, S. 223.
89 Bd. 6, S. 716.
90 Vgl. Bd. 7, S. 372, 388 f.
91 Bd. 5, S. 552, 559. Vgl. z. B. Albrecht, »Die andere Seite«, S. 50, Anm. 38; Anton Krättli, »Leben im Zitat«. Max Frischs *Montauk*, in: Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, S. 428–434, hier S. 431.
92 *Biografie: Ein Spiel* gehört dementsprechend auch nicht zu den Werken, die Frisch in einem Brief an Hans Paeschke als solche aufzählt, an denen die These erst noch »nachzuweisen« sein wird, »dass das ganze Werk autobiographisch (getarnt autobiographisch) sei«: »NUN SINGEN SIE WIEDER, ALS DER KRIEG ZU ENDE WAR, GRAF OEDERLAND, DON JUAN, BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER, ANDORRA, WILHELM TELL FUER DIE SCHULE, HOMO FABER sowie an politischen Texten, die dem Epilog MONTAUK vorausgegangen sind« (Max Frisch, Brief vom 26. Dezember 1975 an Hans Paeschke, MFA).
93 Bd. 5, S. 556.
94 Bd. 6, S. 735.
95 Vgl. z. B. Ingeborg Bachmann, Brief vom 31. Mai 1959 an Paul Celan, in: dies. / Paul Celan, Herzzeit. Der Briefwechsel, hg. von Bertrand Badiou et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 4115), S. 110 f.

zurück

und ich kann's nicht sagen.«[96] Ähnlich ergeht es auch Kürmann, der ebenfalls im Krankenhaus liegend seiner Frau vergeblich etwas mitteilen möchte: »Ich wollte es dir schreiben. Wenn du da bist, geben sie jedesmal eine Spritze, dann weiß ich es nicht mehr –«[97]

Zwar unterscheiden sich die Krankheiten, aufgrund derer die beiden Männer im Spital sind – Frisch wurde wie bereits erwähnt wegen einer Hepatitiserkrankung behandelt,[98] bei Kürmann ist es ausdrücklich und doch auch wieder bezeichnenderweise ausgerechnet »nicht« die »Leber«,[99] allem Anschein nach hat er Krebs –; aber in beiden Fällen durchkreuzt die Erkrankung eine geplante Italienreise. Während Kürmann zu diesem Zeitpunkt »sieben Jahre« mit Antoinette liiert ist,[100] lebte Frisch »sieben Monate« mit Bachmann zusammen, bevor er krank wurde.[101] Außerdem sind Kürmann und Antoinette bei ihrer endgültigen Trennung, 1967, fast genau gleich alt wie Bachmann und Frisch beim Bruch um den Jahreswechsel 1962/63; Frisch und Bachmann trennten sich 51- beziehungsweise 34-jährig, Kürmann und Antoinette 50- beziehungsweise 34-jährig.[102]

In ähnlicher Weise werden weitere Parallelen zwischen Antoinette und Bachmann angedeutet, die sich übrigens auch die Prosodie ihres Vornamens teilen. Zum Beispiel erinnert Antoinettes Aussage, sie lebe mit einem homosexuellen Tänzer zusammen,[103] an Bachmanns enge Freund- und Partnerschaft mit dem Komponisten Hans Werner Henze, der unter anderem verschiedene Ballette komponiert hat.[104] Ferner soll Antoinette »bei Adorno doktoriert« haben,[105] mit dem Bachmann seit ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1959/60 »freundschaftlich verbunden« war.[106]

Um etwas Konversation zu treiben, fragt Kürmann außerdem, was Antoinette »von Wittgenstein« halte, worauf diese erwidert: »Wie kommen Sie auf Wittgenstein?«[107] Die Frage, weshalb Kürmann das Gespräch ausgerechnet auf Wittgenstein lenkt, kann man auch in die Frage überführen, weshalb

96 Bd. 6, S. 712.
97 Bd. 5, S. 575.
98 Vgl. Bd. 6, S. 712.
99 Bd. 5, S. 569.
100 Ebd., S. 576.
101 Bd. 6, S. 712.
102 Dem Text kann man entnehmen, dass Antoinette 1960 »29« (Bd. 5, S. 486) und Kürmann »1965« »48« Jahre alt ist (ebd., S. 556), sie haben also Jahrgang 1931 beziehungsweise 1917.
103 Vgl. ebd., S. 495.
104 Vgl. z. B. Hoell, Ingeborg Bachmann, S. 71–78.
105 Bd. 5, S. 499.
106 Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 12. Vgl. z. B. Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 473 f.; Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 225 f.
107 Bd. 5, S. 485; Antoinette kommt kurz darauf auf Wittgenstein zurück (vgl. ebd., S. 490).

zurück

der Autor des Stücks seinen Protagonisten just auf jenen Sprachphilosophen kommen lässt, mit dem sich Bachmann seit ihrer Dissertation mehrfach auseinandergesetzt hat.[108] Mit ihren Essays für die *Frankfurter Hefte*[109] und für den Bayerischen Rundfunk[110] soll sie gar »wesentlich dazu beigetragen haben, daß Wittgenstein in Deutschland, wo er noch nahezu unbekannt war, zur Kenntnis genommen wurde. Dadurch wuchs ihr in den fünfziger Jahren neben der Rolle der gefeierten Dichterin auch die einer Wittgenstein-Expertin zu.«[111]

Wie wichtig dieses Expertentum auch für Frischs Bachmann-Bild war, lässt sich in *Montauk* beobachten, wo Bachmann eben im Abschnitt über den Jugendfreund W. auftritt, ohne beim Namen genannt zu werden: »Die Frau, die ich damals liebte, hatte Philosophie studiert und über Wittgenstein geschrieben, promoviert über Heidegger.«[112] Wittgensteins Hauptwerk ist dann auch eines der Konversationsthemen, als Frisch dem Jugendfreund seine »Gefährtin« vorstellt: »Auch sie hatte Mühe, sich vor W. zu entfalten; auch der TRACTATUS LOGICUS, den W. nicht kannte, hatte Mühe.« Frisch soll während des Gesprächs geschwiegen haben, »um nicht als Halbkundiger zu stören«.[113] Wenn man Peter Bichsel glauben darf, war die Rolle »als Halbkundiger« für Frisch nicht so einfach hinzunehmen, wie dieser es hier versucht glaubhaft zu machen. Dafür, dass Frisch sich geärgert habe, als Bachmann sich bei anderer Gelegenheit mit Friedrich Dürrenmatt über Wittgenstein unterhalten habe, soll es mehrere Zeugen geben. Und Frisch soll dabei nicht nur wie ein »Halbkundiger«, sondern, so Bichsel, geradewegs »wie ein Torenbub« außen vor geblieben sein.[114] Wenn Kürmann in *Biografie: Ein Spiel* also ausgerechnet über Wittgenstein ein wenig Konversation machen will, so ist das gleich in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Einerseits bringt er damit ein Thema aufs

---

108 Vgl. z. B. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmanns Wittgenstein- und Musil-Rezeption, in: Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff (Hg.), Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Bd. 4, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1980 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Kongressberichte, Bd. 8.4), S. 527–532; Heide Seidel, Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Ein Wildermuth*, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 98.1, 1979, S. 267–282.

109 Ingeborg Bachmann, Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophie-Geschichte, in: Frankfurter Hefte 9.7, 1953, S. 540–545.

110 Der Bayerische Rundfunk sendete Bachmanns Radioessay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* am 16. September 1954. Vgl. z. B. Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 159.

111 Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 84

112 Bd. 6, S. 648.

113 Ebd., S. 648 f.

114 Zitiert nach: Peter Rüedi, Fast eine Freundschaft, in: Max Frisch / Friedrich Dürrenmatt, Briefwechsel, hg. von Peter Rüedi, Zürich: Diogenes, 1998, S. 7–91, hier S. 71.

Tapet, über das Bachmann offensichtlich sehr gerne gesprochen hat.[115] Andererseits war dieser Gesprächsgegenstand für Frisch anscheinend wie kaum ein anderer mit starken Minderwertigkeitsgefühlen verbunden.

Ein biografischer Hinweis anderer Art steckt auch schon in den ersten Worten, welche die erste sprechende Person im Stück, der so genannte Registrator, aus einem Dossier vorliest: »26. Mai 1960«.[116] Nicht nur dass solche genauen Zeitangaben in Theaterstücken – außer vielleicht in historischen Dramen – eher zur Ausnahme gehören,[117] die Datierungen sind auch erzähltechnisch beziehungsweise eben dramaturgisch nicht ganz unproblematisch. Als Frisch das Stück nämlich fertiggestellt hatte, 1967, reichte die gespielte Zeit des Dramas noch genau bis in die damalige Gegenwart. Diese bildete gewissermaßen den Nullpunkt, von dem das ganze Stück ausging oder, in der Chronologie des Stücks, auf den es zulief. Egal, welche Veränderungen Kürmann an seinem Leben vornimmt, 1967 liegt er unheilbar krank im Spital; und auch als Antoinette sich für ein Leben ohne Kürmann entscheidet, bleiben ihm ab dem »26. Mai 1960« »noch sieben Jahre«.[118] Die Handlungsebene, auf der der »Registrator« agiert und die durch »Arbeitslicht« gekennzeichnet ist,[119] spielt demnach im Jahr 1967, was bei der Fertigstellung von *Biografie: Ein Spiel* eben der realen Zeit entsprach. Durch die genauen Datierungen im Stück war diese Synchronität von Handlungszeit und realer Zeit aber bereits bei der Premiere, 1968, nicht mehr gegeben. Wahrscheinlich war der Alterungsprozess, den das Stück damit nur schon rein äußerlich durchlief, auch der Grund, weshalb Frisch für die »Neue Fassung 1984«[120] die Datierungen und die Jahreszahlen ebenso strich wie alle zeitgeschichtlichen Bezüge. So fallen einerseits die Hinweise auf politische und geschichtliche Ereignisse weg, mit denen der Registrator kurz in das jeweilige Jahr einführt, beispielsweise: »1965. […] ›Start des sovjetischen Raumschiffs WOSCH-CHOD II, Leonew verläßt durch eine Luftschleuse das Raumschiff und schwebt als erster Mensch 10 Minuten lang im Weltraum, handgesteuerte Landung nach 17 Erdumkreisungen.‹«[121]

115 Auch Hugo Loetscher berichtet von einem Gespräch mit Bachmann über Wittgenstein (vgl. Hugo Loetscher, Max Frisch – erschwerte Verehrung, in: ders., Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz, Zürich: Diogenes, 2003, S. 234–262, hier S. 249).

116 Bd. 5, S. 484.

117 Zwar findet sich auch in *Andorra* eine Datumsangabe, jedoch ohne Jahr; die »Order« zur »Judenschau«, die im Stück vorgelesen wird, ist auf den »15. September« datiert und damit auf das Datum, an dem 1935 die Nürnberger Rassengesetze angenommen wurden (vgl. Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 114).

118 Bd. 5, S. 578.

119 Vgl. z. B. ebd., S. 483 f.

120 Vgl. Bd. 7, S. 409–494.

121 Bd. 5, S. 556; der erste Mensch, der sein Raumschiff im Weltraum verließ, heißt Alexei Archipowitsch Leon*o*w.

Andererseits werden auch alle zeittypischen Elemente aus der Handlung getilgt: Aus einer »Diskussion über General de Gaulle«[122] wird eine »Diskussion über Astrologie und Faschismus«;[123] und der Generationenkonflikt zwischen Kürmann und seinem Sohn Thomas, der eine zeittypische »*Beat-Frisur*« trägt und daher zu den »Pilzköpfe[n]« gezählt wird, entfällt gänzlich.[124]

Trotz ihrer Ungewöhnlichkeit wurden die Datierungen in *Biografie: Ein Spiel* bisher von der Forschung nicht näher beachtet. Dass Frisch als Handlungszeit der ersten Szene nicht irgendein beliebiges Datum gewählt hat, ließe sich aber mit gleich vier Schriftsteller-Biografien belegen: Am 25./26. Mai 1960 trafen sich Nelly Sachs, Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Max Frisch in Zürich.[125] Sachs sollte in Meersburg den Droste-Preis für Dichterinnen erhalten. Aus Unbehagen an Deutschland, das sie seit ihrer Flucht nach Schweden nicht mehr betreten hatte, übernachtete sie in Zürich und reiste nur zur Preisverleihung nach Meersburg.[126] In Zürich traf sie zudem das erste Mal Celan, mit dem sie seit 1956 eine enge Brieffreundschaft verband.

Über Celan ging der 26. Mai 1960 ebenfalls in die Literaturgeschichte ein – obschon ungleich dezenter. In seinem anlässlich des Treffens mit Sachs in Zürich geschriebenen und ihr auch gewidmeten Gedicht *Zürich, Zum Storchen* geht es um ein Gespräch, das »[a]m Tag einer Himmelfahrt« geführt wurde;[127] Christi Himmelfahrt fiel 1960 auf den 26. Mai. Möglicherweise war es Frisch nicht entgangen, dass dieses Datum für Celans Gedicht nicht unerheblich ist, so jedenfalls ließe sich erklären, weshalb in *Biografie: Ein Spiel* ein Hotel mit einem sehr ähnlichen Namen erwähnt wird; zwar nicht gerade ein Hotel »Zum Storchen«, aber doch ein Hotel, das ebenfalls nach einem großen, weißen, langhalsigen Vogel benannt ist: »Hotel zum Schwanen«.[128] (Ob oder inwiefern auch die restlichen Datumsangaben in *Biografie: Ein Spiel* auf biografische Begebenheiten deuten, konnte nicht geklärt werden. Eine allfällige

122 Ebd., S. 539.
123 Bd. 7, S. 464.
124 Bd. 6, S. 557; Hervorhebung des Originals.
125 Vgl. z. B. Paul Celan, Brief vom 19. Mai 1960 an Ingeborg Bachmann, in: Bachmann/Celan, Herzzeit, S. 136 f.; ders., Brief vom 29. Mai 1960 an Max Frisch, in: Bachmann/Celan, Herzzeit, S. 172 f.; Nelly Sachs, Brief vom 26. Mai 1960 an Ilse und Moses Pergament, in: dies., Briefe, hg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 247.
126 Vgl. Ruth Dinesen, Nelly Sachs. Eine Biographie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 141–143.
127 Paul Celan, Zürich, Zum Storchen, in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Beda Allemann und Stefan Reicher, Bd. 1: Gedichte I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 214 f., hier S. 214.
128 Bd. 4, S. 539.

Publikation des Briefwechsels Frisch–Bachmann könnte möglicherweise für einige Daten neue Einsichten verschaffen.)[129]

Neben dem Datum, an dem die erste Begegnung von Kürmann und Antoinette stattfindet, lassen sich auch die Umstände dieses Kennenlernens mit Bachmann oder genauer gesagt mit einer ihrer Erzählungen verbinden. Dass sich nämlich der Gastgeber beziehungsweise die Gastgeberin einer privaten Party und ein letzter weiblicher Gast, der keinerlei Anstalten macht zu gehen, näherkommen, findet sich nicht nur in der ersten Szene von *Biografie: Ein Spiel*, sondern auch schon in Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha*.[130] Die Ausgangsszene von Frischs Stück spielt also möglicherweise auf eine Erzählung an, die, wie auch *Undine geht*, während der gemeinsamen Zeit von Bachmann und Frisch entstanden ist und 1961 im Erzählband *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht wurde. Dass Frisch dieses Buch näher gekannt hat, geht aus einem Interview mit Hage hervor: »Sie hat mir *Das dreißigste Jahr* gezeigt, als es fertig war […].«[131]

Vor diesem Hintergrund mag auch der Name des Protagonisten in Frischs Stück interessanter sein als bisher angenommen. In der Forschung wurde zwar schon verschiedentlich darauf hingewiesen, dass *Kür-manns* Nachname zum Sprechen gebracht werden kann, da er ja wählen oder eben ›küren‹ kann, was er an seinem Leben ändern möchte;[132] sein Vorname ist bisher aber auf kein Interesse gestoßen. Gerade aber als Mann namens *Han*nes verweist der Protagonist von Frischs Stück vielleicht auf Bachmanns *Undine geht*, wo Undines Monolog explizit an die in der zweiten Person Plural angesprochenen »Ungeheuer mit Namen Hans« gerichtet ist, »[m]it diesem Namen, den ich nie vergessen kann«.[133] (Übrigens finden sich auch in Bachmanns Œuvre verschiedene Formen des Namens; Jan in *Der gute Gott von Manhattan* und Ivan in *Malina* tragen ebenfalls Namensvarianten von Johannes.[134] Da alle drei Männerfiguren eine ähnliche Position besetzen – ihnen gilt die bedingungslose

129 Weitere Datumsangaben in *Biografie: Ein Spiel* sind: »14. 4. 1940« (Bd. 5, S. 514), »11. 6. 1949« (ebd., S. 516), »3. 12. 1959« (ebd., S. 525), »12. April 1960« (ebd., S. 527), »2. Juni 1963« (ebd., S. 541), »29. 10. 1966« (ebd., S. 563); der 3. Dezember 1959 fällt zwischen die ersten beiden Vorlesungen von Bachmanns Frankfurter Poetik-Dozentur, der 2. Juni 1963 in die Zeit der letzten Begegnung von Frisch und Bachmann.

130 Vgl. Beatrice Angst-Hürlimann, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann, Zürich: Juris, 1971, S. 53.

131 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 236.

132 Vgl. z. B. Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 71; Stuart Friebert, Frisch's New Play *Biografie*, in: Books Abroad 42.2, 1968, S. 221 f., hier S. 221; Gertrud Bauer Pickar, Max Frisch's *Biografie*: Image as »Life-Script«, in: Symposium 28.2, 1974, S. 166–174, hier S. 167.

133 Bachmann, Undine geht, S. 253.

134 Vgl. Jean Firges, Ingeborg Bachmann: *Malina*. Die Zerstörung des weiblichen Ich, Annweiler a. Trifels: Sonnenberg, 2008 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie, Bd. 26), S. 7.

zurück

Liebe einer Frau –, könnte es sich bei diesem Namensparadigma um mehr als bloß Zufall handeln.)

Beide intertextuellen Verweise auf Bachmanns *Undine geht*, die »Undine« in *Mein Name sei Gantenbein* ebenso wie »*Han*nes« in *Biografie: Ein Spiel*, finden sich somit in Texten, in denen Frisch seine Beziehung zu Bachmann literarisch verarbeitet hat. Die Bezüge zu Bachmanns Erzählung scheinen dabei je in erster Linie als Anspielungen auf die Person der Autorin zu fungieren. Dass dazu ausgerechnet auf *Undine geht* zurückgegriffen wird, kommt nicht von ungefähr. Es ist insofern charakteristisch, als dieser Text schon relativ früh biografisch rezipiert und Undine als Alter Ego der Autorin gelesen wurde; eine Interpretation, der Bachmann entgegenzuwirken suchte. So antwortete sie beispielsweise 1964 in einem Interview für den *Sender Freies Berlin* auf die bereits bezeichnende Frage, ob die Erzählung *Undine geht* ein »Selbstbekenntnis« sei:

> Sie ist meinetwegen ein Selbstbekenntnis. Nur glaube ich, daß es darüber schon genug Mißverständnisse gibt. Denn die Leser und auch die Hörer identifizieren ja sofort – die Erzählung ist ja in der Ich-Form geschrieben – dieses Ich mit dem Autor. Das ist keineswegs so. Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, »die Kunst, ach die Kunst«. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.[135]

Obwohl einige Interpreten und Interpretinnen *Undine geht* unter dem Eindruck dieses Selbstkommentars »als ästhetisches Manifest der Dichterin, als ästhetische Theorie der Kunst« und demnach die Figur der Undine »[a]ls allegorische Personifikation der Kunst« lesen,[136] hat die Gleichsetzung des »Ich mit dem Autor« oder eben der Autorin ihren festen Platz in der Rezeptionsgeschichte von Bachmanns Text.

Manfred Jurgensen etwa beschreibt *Undine geht* als »mythologisierende[] Selbstdarstellung«[137] und an anderer Stelle bezeichnet er Undine als »autobiographische[s] Motiv«.[138] Christa Wolf sieht in Undine eine »An-

---

135 Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München und Zürich: Piper, [4]1991 (Serie Piper, Bd. 1105), S. 46.

136 Dagmar Kann-Coomann, »… eine geheime langsame Feier …« Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns, Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1988 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1070), S. 114. Vgl. z. B. Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 145–149.

137 Manfred Jurgensen, Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1981, S. 34.

138 Jurgensen, Ingeborg Bachmann, S. 47.

zurück

klägerin der Männerwelt mit der kaum verhüllten Stimme der Autorin«.[139] Peter Horst Neumann schreibt, *Undine geht* sei »ein Text von gnadenloser Selbstentäußerung«: »Die Märchennixe öffnet den Mund für die Dichterin: ihr Männerhaß ist der ihre und beiden gehört das Geständnis, ›zum Lieben verurteilt‹ zu sein.«[140] Solche biografischen Interpretationsansätze sind nicht einfach ein Phänomen der frühen Forschung; noch vor zehn Jahren schrieb Jean Firges: »Die Abschiedsrede der Undine darf *nicht nur* als Reaktion auf eine leidvolle persönliche Erfahrung der Autorin gelesen werden […].«[141] Und wenn Ingeborg Gleichauf Bachmann wiederholt als »Zauberwesen« bezeichnet, so wird auch hier die Grenze zwischen Autorin und literarischer Figur bewusst oder unbewusst verwischt.[142]

Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Gleichsetzung von Ingeborg Bachmann und Undine in Rezensionen und Zeitungsberichten, was bereits die Titel der von Kurt Bartsch zusammengetragenen Artikel erahnen lassen:[143] *Mit Undine verwandt* (1961),[144] *Undine in der Krise* (1964),[145] *Undine in Berlin* (1964),[146] *Eine Undine aus Klagenfurt* (1974).[147] Eine Konjunktur erfuhr diese Gleichsetzung nach Bachmanns Tod in den Nekrologen; »hier besonders nach dem Muster: ›Undine ist gegangen‹«.[148] Einige Beispiele für solche Nachrufe finden sich bei Stephan Sauthoff: »H. Beckmann: *Undine ist gegangen*; K. Obermüller: *Undine geht*; C. Sander-von Dehn: *Undine ist gegangen* oder H. Spiel: *Letzte Grüße – Undine ging* bzw. W. Wien: *Undine geht …*«.[149] Frisch selbst hat einige der Nachrufe auf Bachmann in einem Kuvert mit der Aufschrift »I. B. / (Presse)« aufbewahrt, darunter befand sich

139 Christa Wolf, Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann [1966], in: Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.), Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München und Zürich: Piper, 1989 (Serie Piper Materialien, Bd. 792), S. 96–107, hier S. 105.

140 Peter Horst Neumann, Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann, in: Merkur 32.11, 1978, S. 1130–1136, hier S. 1134.

141 Firges, Ingeborg Bachmann: *Malina*, S. 60 f.; im Original keine Hervorhebung.

142 Gleichauf, Ingeborg Bachmann und Max Frisch, S. 102, 115.

143 Kurt Bartsch, Affinität und Distanz. Ingeborg Bachmann und die Romantik, in: Erika Tunner (Hg.), Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne, Amsterdam und Atlanta (GA): Rodopi, 1991 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 34), S. 209–234, hier S. 209, Anm. 1.

144 Peter Conrad, Mit Undine verwandt, in: Die Weltwoche, 8. Dezember 1961.

145 Josef Reding, Undine in der Krise, in: Ruhr-Nachrichten, 10. Oktober 1964.

146 Ruth Tilliger, Undine in Berlin, in: Christ und die Welt, 23. Oktober 1964.

147 Marianne Thalmann, Eine Undine aus Klagenfurt. Ingeborg Bachmann und die romantische Tradition, in: Die Welt, 6. August 1974.

148 Bartsch, Affinität und Distanz, S. 209, Anm. 1.

149 Stephan Sauthoff, Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns, Frankfurt a. M.: Lang, 1992 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1333), S. 136, Anm. 376.

zurück

auch Klara Obermüllers Nekrolog aus der *Neuen Zürcher Zeitung* mit dem Titel *Undine geht. Zum Tode von Ingeborg Bachmann*.[150]

Im Zuge biografischer Interpretationen von *Undine geht* wurden auch verschiedene Versuche unternommen, Vorbilder für die »Ungeheuer mit Namen Hans« zu identifizieren. Einerseits haben Forscher wie Manfred Jurgensen den Namen selber als »biographische[n] Bezug« verstanden und ihn als Hinweis auf die »unglücklichen Liebesbeziehungen« zu Hans Werner Henze und Hans Magnus Enzensberger gelesen.[151] Mit Hans Weigel fände sich darüber hinaus ein weiterer Hans, mit dem Bachmann länger liiert war.[152] Die Häufung des Namens in Bachmanns Biografie ist also tatsächlich signifikant. Dies lässt sich jedoch auch statistisch erklären; Hans war bis in die Fünfzigerjahre der häufigste Vorname in Deutschland und in der Schweiz.[153] Zudem geht die Umbenennung der männlichen Figur, die in Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* noch Huldbrand heißt, nicht auf Bachmanns Konto. Der Vorname Hans findet sich bereits in Jean Giraudoux' *Ondine*[154] (wo er wohl entweder auf den Autor selber verweist[155] oder die männliche Figur über den Bezug zum deutschen Volksmärchen als ›typisch deutsch‹ kennzeichnen soll).[156]

Andererseits stieß ein Abschnitt in *Undine geht* auf besonderes Interesse, in dem einige der Begegnungen mit Hans oder mit den Hänsen näher beschrieben werden:

> Ich habe einen Mann gekannt, der hieß Hans, und er war anders als alle anderen. Noch einen kannte ich, der war auch anders als alle anderen. Dann einen, der war ganz anders als alle anderen und er hieß Hans, ich liebte ihn. In der Lichtung traf ich ihn, und wir gingen so fort, ohne Richtung, im Donauland war es, er fuhr mit

---

150 In dem von Frisch beschrifteten Umschlag befanden sich folgende Nachrufe: K[lara] O[bermüller], Undine geht. Zum Tode von Ingeborg Bachmann, in: Neue Zürcher Zeitung, 18. Oktober 1973 (doppelt); Horst Bienek, Noch gibt es Lieder zu singen. Zum Tode Ingeborg Bachmanns, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Oktober 1973; Joachim Kaiser, Ganz scheu und ganz bestimmt. Zum Tod von Ingeborg Bachmann, in: Süddeutsche Zeitung, 18. Oktober 1973.

151 Jurgensen, Ingeborg Bachmann, S. 63.

152 Vgl. z. B. Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 80–94.

153 Vgl. z. B. www.beliebte-vornamen.de/5009-hans.htm (letzter Zugriff: 6. April 2013); Bundesamt für Statistik, Vornamen in der Schweiz, www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/01/02/blank/dos/prenoms/02.html (letzter Zugriff: 6. April 2013); eine Statistik für Österreich fehlt, die Zahlen dürften jedoch in etwa vergleichbar sein.

154 Vgl. z. B. Gerstenlauer, Undines Wiederkehr; Neubauer-Petzoldt, Grenzgänge der Liebe, S. 163; Mona El Nawab, Ingeborg Bachmanns *Undine geht*. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués *Undine* und Jean Giraudoux' *Ondine*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, S. 77, Anm. 21.

155 Vgl. z. B. El Nawab, Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, S. 40, Anm. 8.

156 Vgl. z. B. ebd., S. 41, Anm. 12; Sauthoff, Transformation, S. 136 f.

mir Riesenrad, im Schwarzwald war es, unter Platanen auf den großen Boulevards, er trank mit mir Pernod. Ich liebte ihn. Wir standen auf einem Nordbahnhof, und der Zug ging vor Mitternacht.[157]

Sauthoff glaubt, dass sich die Fahrt mit dem Riesenrad auf Hans Werner Richter – und damit auf einen weiteren Hans in Bachmanns Leben – »bezieht«.[158] Denn dieser berichtet in seinen Erinnerungen von einem Besuch des Wiener Vergnügungsparks gemeinsam mit Bachmann:

> Einmal führte sie mich in den Prater […]. Es war Sonntag, ein Junitag. Wir fuhren mit dem Riesenrad […]. Es war ein besonderer Tag, ihr Geburtstag, der fünfundzwanzigste. Ich hatte sie am Vormittag von ihrer Wohnung abgeholt, und jetzt fuhren wir Riesenrad. Es war ihr Wunsch gewesen, an diesem Tag Riesenrad zu fahren.[159]

Ganz ähnlich wie Richter scheint sich auch Frisch als biografisches Vorbild für Hans ins Spiel gebracht zu haben. Wenn er nämlich in *Montauk* in der Beschreibung seiner ersten Begegnung mit Bachmann in Paris ausdrücklich erwähnt, welches Getränk er und sie »im Café vor dem Theater […] tranken«, »einen Pernod«,[160] könnte dies möglicherweise auch im Hinblick auf findige Leser oder Leserinnen geschehen. Jedenfalls vermutet Ruth Fassbind-Eigenheer, mit dem »Pernod« in *Undine geht* werde auf Frisch angespielt, den Bachmann in »Paris, der Stadt der ›großen Boulevards‹, kennenlernte«.[161] Darüber, ob tatsächlich der mit Frisch »genossene Pernod […] als autobiographisches Zitat in Ingeborg Bachmanns Erzählung […] eingegangen« ist,[162] ließe sich allerdings selbst dann streiten, wenn man die Frage einmal vernachlässigt, ob es überhaupt ein biografisches Vorbild gab oder geben muss. Denn auch mit Paul Celan hat Bachmann in Paris Pernod getrunken – eine Begebenheit, die sie ihm 1958 in einem Brief eigens ins Gedächtnis rief: »Du erinnerst Dich,

157 Bachmann, Undine geht, S. 258.
158 Vgl. Sauthoff, Transformation, S. 137.
159 Hans Werner Richter, Radfahren im Grunewald. Ingeborg Bachmann, in: ders., Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47, München und Wien: Hanser, 1986, S. 45–62, hier S. 50 f. Übrigens scheint Richter hier eine Ungenauigkeit unterlaufen zu sein, der 25. Juni 1951 fiel nicht auf einen Sonntag, sondern auf einen Montag.
160 Bd. 6, S. 676.
161 Ruth Fassbind-Eigenheer, Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann, Stuttgart: Heinz, 1994 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 291), S. 155.
162 Ebd., S. 156.

eines Nachmittags, als wir aus der Rue de Longchamps weggingen, einen Pernod tranken und Du machtest einen Scherz – ob ich mich verliebt hätte?«[163]

Wenn Frischs und Richters publizierte Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse mit Bachmann Angebote für eine biografische Lektüre von *Undine geht* enthalten,[164] so ist das bezeichnend. Denn es scheint eine Art Druck zu bestehen, über Autoren und Autorinnen genau jene Dinge zu erzählen, die sich für eine biografistische Interpretation des literarischen Werks verwerten lassen. Ein berüchtigtes Beispiel hierfür ist Adolf Opels 1996 veröffentlichtes Erinnerungsbuch über seine Ägyptenreise mit Bachmann im Jahr 1964. Darin gibt sich Opel nicht nur schamlos und mit größtem Nachdruck als biografisches Vorbild für die Figur des Martin Ranner im *Buch Franza* zu erkennen. Als jemand mit sehr genauer Kenntnis von Bachmanns Œuvre[165] schildert er vor allem jene Wesenszüge und Besonderheiten der Schriftstellerin, die auch bei ihren literarischen Figuren zu finden sind. So erinnert die Behauptung, Bachmann sei eher bereit gewesen, »auf Lebenswichtiges zu verzichten als auf den Luxus des Frisiersalons«,[166] an die Hauptfigur in *Probleme Probleme*. In ähnlicher Weise klingt das Faible für »Kursbücher[], Straßenkarten und Flugpläne[]« der Protagonistin von *Simultan* an,[167] wenn Opel berichtet, Bachmann habe gerne »über den Streckenverlauf der Wiener Straßenbahnlinien« gesprochen und »die Namen der Anfangs- und Endstationen […] alle auswendig« gewusst.[168] Und Bezüge zur namenlosen Ich-Erzählerin in *Malina* werden einem offeriert, indem Opel erzählt, Bachmann habe die Phantasie gehegt, von »schweißbedeckt[en] und staubverschmiert[en]« »Straßenarbeitern […] vergewaltigt zu werden«,[169] und sie habe den Vorsatz gefasst, sich »nur noch mit jüngeren Männern einzulassen« (wie Opel selber einer war).[170]

Wie stark Schilderungen dieser Art noch heute das Bachmann-Bild prägen, zeigt neuerlich Gleichaufs *Ingeborg Bachmann und Max Frisch*. Darin imaginiert Gleichauf quasi einen typischen Tag im Leben Bachmanns während der gemeinsamen Jahre mit Frisch in Rom. In diesem fantasierten Tagesablauf erscheint Bachmann als ein einziges großes Amalgam ihrer literarischen Figuren:

---

163 Ingeborg Bachmann, Brief vom 5. Oktober 1958 an Paul Celan, in: dies./Celan, Herzzeit, S. 94 f., hier S. 94.

164 So vermutet etwa auch Beatrice von Matt, dass *Undine geht* »auf Max Frisch anspielen« dürfte (Beatrice von Matt, Zauber und Misere. Das Liebespaar Max Frisch / Ingeborg Bachmann, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. November 2013).

165 Vgl. z. B. Adolf Opel, Ingeborg Bachmann in Ägypten. »Landschaft, für die Augen gemacht sind«, fotografiert von Kurt-Michael Westermann, Wien: Deuticke, 1996, S. 66.

166 Ebd., S. 57

167 Ingeborg Bachmann, Simultan, in: dies., Werke, Bd. 2, S. 284–317, hier S. 295.

168 Opel, Ingeborg Bachmann in Ägypten, S. 61.

169 Ebd.; vgl. Bachmann, Malina, S. 237, 274.

170 Opel, Ingeborg Bachmann in Ägypten, S. 171. Vgl. Bachmann, Malina, S. 246.

zurück

> Sie betrachtet die schönen römischen Menschen. […] Zum Beispiel sieht sie den Straßenarbeitern mit ihren schwitzenden und gebräunten Oberkörpern gern zu, wenn sie den Teer aufspritzen oder den Kies aufschütten. Ganz sicher blickt sie den Postboten hinterher, für die sie eine ausgesprochene Schwäche hat […]. Die halb blinde Ingeborg Bachmann, die wie eine Schleiereule die Straßen entlangwandelt, kriegt doch alles mit […]. Im Friseursalon wird sie manches anspringen und sich beizeiten verwandeln in Geschriebenes […].[171]

Einerseits wird einem hier der Verdacht geradezu aufgedrängt, Bachmann habe nicht nur »manches«, das sie ›angesprungen‹ hat, sondern auch gleich sich selber »in Geschriebenes« verwandelt. Andererseits formt Gleichauf offensichtlich das »Geschriebene[ ]« wieder in vermeintlich ›Angesprungenes‹ oder Erlebtes um. So sollen die Bauarbeiter, die Bachmann zu beobachten hat, ausgerechnet genau die gleiche Arbeit verrichten wie die »schwitzenden Männer[ ] mit nacktem Oberkörper« in *Malina*, die »den Teer aufspritzen«.[172] Und da die »ausgesprochene Schwäche« für »Postboten«, welche Gleichauf Bachmann zuschreibt, ebenso ohne Nachweis auskommt, musste wohl auch hier der Roman als Quelle herhalten. Jedenfalls erwähnt dort die Ich-Erzählerin ihre »Zuneigung für Briefträger« gleichfalls unmittelbar anschließend an eine Begegnung mit Straßenarbeitern.[173]

171 Gleichauf, Ingeborg Bachmann und Max Frisch, S. 156.
172 Bachmann, Malina, S. 237.
173 Ebd.

4 *Simultan* als Kontrastfolie für Max' und Lynns gemeinsames Wochenende

4.1 Jäger, Autofahrer und Eroberer

Mit Lynns Faszination für Delfine wird neben *Undine geht* noch auf ein weiteres Werk aus dem Œuvre Bachmanns angespielt, auf *Simultan*, die Titelerzählung ihres zweiten und letzten Erzählzyklus, welcher nur gerade ein Jahr vor ihrem Tod und damit drei Jahre vor *Montauk* veröffentlicht wurde. Lynn, die – wie es in *Montauk* einmal unvermittelt heißt – »ein Buch über Delphine gelesen« hat[1] und die ja mit Max über die »Intelligenz« der Delfine spricht,[2] teilt ihre Leidenschaft mit Nadja, der Protagonistin von *Simultan*. Von ihr heißt es dort: »Delphine hatte sie auch schon gesehen und etwas gelesen darüber, wie intelligent die waren […].«[3]

Man darf annehmen, dass Frisch Bachmanns Erzählband und dessen Titelerzählung näher kannte. Dafür spricht nicht nur das Interesse, das er für seine ehemalige Lebensgefährtin aufbrachte und das ihn eben einige der Nachrufe auf sie aufbewahren ließ, sondern auch das dritte Bild seines *Triptychons*. Wie erwähnt hat Frisch darin unschwer erkennbar auch seine gescheiterte Liebesbeziehung zu Bachmann verarbeitet. Wenn er zum Beispiel in den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* einen Abschnitt dazu schreibt, dass er seit Bachmanns Tod »nie in Klagenfurt gewesen [ist], wo sich ihr Grab befindet«,[4] dann arbeitet er sich an einem Thema ab, das auch Roger beschäftigt, die Hauptfigur des dritten *Triptychon*-Teils: »Ich habe nie dein Grab besucht.«[5] Gegen Ende dieses dritten Bildes also fragt Roger seine tote Freundin Francine, ob sie nach »Hanoi gegangen« sei,[6] denn sie hat ihm seinerzeit gesagt, sie »gehe nach Hanoi, wenn das möglich ist, als Berichterstatter von der anderen Seite«.[7] Die Wendung »von der anderen Seite« ist gleich doppelt bedeutsam, wenn man den Bezug auf Bachmann ernst nimmt. Zum einen ist »die andere Seite« jene Position, die Frisch nach eigenen Angaben durch Bachmann als weibliche Autorin vertreten sah: »[D]ann schrieb ich einen Brief an die

1 Bd. 6, S. 692.
2 Ebd., S. 654.
3 Bachmann, Simultan, S. 302.
4 Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 45.
5 Bd. 6, S. 179.
6 Bd. 7, S. 189.
7 Ebd., S. 200.

zurück

junge Dichterin […]: wie gut es sei, wie wichtig, daß die andere Seite, die Frau, sich ausdrückt.«[8] Zum anderen ist die Stelle auch eine Anspielung auf *Drei Wege zum See*, den letzten Teil von Bachmanns *Simultan*-Band. Dort endet die Erzählung damit, dass die Hauptfigur Elisabeth Matrei den Auftrag bekommt, zur »Berichterstattung« nach Saigon zu gehen, und diesen auch annehmen will.[9] Ein »Berichterstatter von der *anderen* Seite« ist Francine in Nordvietnam (Demokratische Republik Vietnam) damit eben auch, wenn man Matreis Standort in Südvietnam (Republik Vietnam) als Bezugspunkt, als die ›eine Seite‹ versteht.

Aber auch verschiedene Stellen in *Montauk* selbst machen es mehr als wahrscheinlich, dass Frisch Bachmanns Erzählband kannte. Die weiblichen Hauptfiguren von *Montauk* und *Simultan* teilen sich neben ihrem Interesse für Delfine auch jenes für Entspannungstechniken: Lynn meditiert bekanntlich,[10] Nadja macht »Autogene[s] Training«.[11] Zudem wird in beiden Erzählungen die Kinderlosigkeit der Frauenfiguren zum Thema. Nadja berichtet, jemand habe sie einmal »rundheraus gefragt, warum [sie] keine Kinder habe und was denn der Grund sei«,[12] und von Lynn heißt es eben, dass sie »kein Kind auf dem Land« wolle. Die Gemeinsamkeiten der beiden Erzählungen erschöpfen sich jedoch nicht in solchen Ähnlichkeiten zwischen den Frauenfiguren. Die Texte gleichen sich nur schon rein äußerlich aufgrund der fremdsprachigen Versatzstücke, die Eingang in beide Texte gefunden haben. Übereinstimmungen gibt es aber auch auf inhaltlicher Ebene; zumindest ließen sich beide Werke mit demselben Satz grob zusammenfassen: Ein verheirateter Mann[13] und eine Frau, die beruflich miteinander zu tun haben, lernen sich näher kennen und fahren spontan mit dem Auto für ein paar Tage ans Meer.

Auch jenseits solch verknappter Inhaltsangaben, die sich natürlich sehr einfach zurechtbiegen lassen, sind die Übereinstimmungen zwischen den beiden Erzählungen zu passend und zu zahlreich, als dass man annehmen müsste, es handle sich um reine Zufälle. Beispielsweise scheint Max ganz ähnliche Erwartungen an die gemeinsame Reise zu haben wie Ludwig Frankel in *Simultan*, der »morgen früh gleich weiter« möchte, »in *ein kleines Fischerdorf* am besten«.[14] So schlägt Max als Ausflugsziel »CULLODEN POINT« vor, »[w]as

8 Bd. 6, S. 676.
9 Bachmann, Drei Wege zum See, in: dies., Werke, Bd. 2, S. 394–486, hier S. 484.
10 Vgl. Bd. 6, S. 672.
11 Bachmann, Simultan, S. 290.
12 Ebd., S. 303.
13 »Er war nicht geschieden, das nicht, aber in der Scheidung, die eine Frau Frankel in Hietzing und er nur langsam betrieben, er war sich noch immer nicht schlüssig, ob eine Scheidung das Richtige war.« (Ebd., S. 287)
14 Ebd., S. 292; im Original keine Hervorhebung.

zurück

er sich davon versprochen hat: ein Dorf, *ein kleines Fischerdorf*«.[15] Außerdem wird in beiden Erzählungen beschrieben, wie sich die Frauen als Gattinnen ihrer Begleiter ausgeben, um im Hotel keinen Anstoß zu Erregen. Max schreibt Lynn im Hotel »unter seinem Namen« ein[16] – ursprünglich hätte es noch ausdrücklich heißen sollen, dass »er schreibt: MR. AND MRS. FRISCH«.[17] Nadja »kritzelt[ ] eine unleserliche Unterschrift« auf das Anmeldeformular[18] und malt sich später aus, wie sie, falls Frankel ertränke, »klarstellen« müsste, »daß sie nicht seine Frau war«.[19]

Es ist dies nicht der einzige Unfall, den Nadja imaginiert. Auf der Küstenstraße spielt sie mit dem Gedanken, wie es wäre, wenn sie Frankel ins Steuer fiele: »[W]enn sie es nur ein wenig verriß, dann konnte sie sich überschlagen mit ihm, eine Zusammengehörigkeit herstellen ein einziges Mal und abstürzen mit ihm ohne Bedauern.«[20] In *Montauk* stellt sich Max vor, wie ein glimpflich überstandener Fahrfehler – er hat die Bremse für die Kupplung gehalten – tragisch hätte enden können. Auch hier, so scheint es, würde der gemeinsame Tod eine Art »Zusammengehörigkeit« erzeugen: »Das wäre es: zwei Verkehrstote, eine junge Amerikanerin […] und ein älterer Schweizer […], ihr Wochenende an der Küste wäre erzählbar, *unser* Wochenende.«[21] Oder wenn Frisch von seiner zweiten Hochzeit erzählt – »ein roher Tisch, wo beide ohne Übermut ihre Unterschriften geben, AUGURI, AUGURI, AUGURI, AUGURI, dann gehen alle in unser Haus«[22] – und vom Einweihungsfest ebendieses Hauses – »[d]u machst einen Risotto und einen Braten. […] AUGURI« –,[23] gibt er damit nicht weniger als fünfmal den letzten Satz beziehungsweise das letzte Wort von *Simultan* wieder.

Während zwischen *Undine geht* und *Montauk* inhaltlich kaum Übereinstimmungen bestehen, so dass die intertextuellen Anspielungen auf Bachmanns Text eben in erster Linie auf die Person der Autorin verweisen, ist die Verbindung zwischen *Montauk* und *Simultan* ungleich enger. Denn die unproblematische Beziehung zwischen Max und Lynn lässt sich als Kontrapunkt zum prekären Liebesverhältnis in *Simultan* lesen, das in der Bachmann-Forschung auf erhebliches Interesse gestoßen ist.[24] Michael Eggers etwa versteht *Simul-*

15 Bd. 6, S. 669; im Original keine Hervorhebung.
16 Ebd., S. 678.
17 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
18 Bachmann, Simultan, S. 298.
19 Ebd., S. 300.
20 Ebd., S. 297.
21 Bd. 6, S. 727; im Original keine Hervorhebung.
22 Ebd., S. 697.
23 Ebd., S. 746.
24 Vgl. z. B. Sigrid Schmid-Bortenschlager, Frauen als Opfer – gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, in: Hans Höller (Hg.),

zurück

tan als Kommentar zur »Geschlechterdifferenz«: »Die Gespräche der beiden Hauptfiguren während ihrer Liebesaffäre sind zugleich Vermittlungsversuche, nicht nur zwischen Subjekten, sondern auch zwischen Sprachen und Geschlechtern.«[25] Eine Verständigung oder ein gegenseitiges Verständnis von Mann und Frau bleibe jedoch aus.

Symptomatisch für diese Inkompatibilität der Erfahrungswelten und Gedankengänge ist eine Szene in *Simultan*, in der Nadja überlegt, was wohl in Frankel vorgeht,

> ob er auch an jemand anderen dachte und im Schlepp seiner Gedanken viele Gesichter, Körper, Zerschundenes, Zerschlagenes, Ermordetes, Gesagtes und Ungesagtes hatte, und plötzlich sah sie ihn an, mit einer ernsten Begier, genau in dem Moment, als sie an Paris dachte und sich vorstellte, nicht er, sondern der andre müsse sie so sehen, und nun sah Mr. Frankel sie an und sie ihn mit dieser Eindringlichkeit.[26]

Nadja geht hier anscheinend davon aus, dass Frankel an seiner Vergangenheit und an Fehlern herumgrübelt, die er begangen hat. Da sie – so scheint man den Text verstehen zu müssen – in diesem Augenblick an eine Form von Transzendenz glaubt und vielleicht gar irgendwie zu erfahren hofft, womit sich »der andre« in »Paris« beschäftigt, bestürmt sie Frankel mit der Frage, woran er gerade denke: »Bitte, was denkst du jetzt, woran denkst du eben jetzt, sag es, sag es mir unbedingt!«[27] Seine Antwort ist jedoch mehr als ernüchternd, an »nichts Besonderes«, an »die Cernia« hat er gedacht, einen Fisch, den er beim Tauchen gesehen hat und zu gerne erlegt hätte. Hier wird, so Bettina Bannasch, die »Geschlechterdifferenz […] als unüberbrückbar[] offenkundig«.[28] Nadjas Reaktion auf diese Enttäuschung fällt heftig aus. Ihr Kopf beginnt abrupt zu schmerzen und zwar ausgerechnet dort, wo Frankel die Cernia mit seiner Harpune treffen wollte: »Sie griff sich […] an ihren

---

Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann: Vorschläge zu einer Lektüre des Werks, mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlass hg. von Robert Pichl, Wien: Löcker, 1982, S. 85–95.

25 Michael Eggers, Simultan übersetzen. Geschlechter, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil, in: Weimarer Beiträge 47.4, 2001, S. 576–593, hier S. 576.

26 Bachmann, Simultan, S. 313. Vgl. z. B. Gisela Brinker-Gabler, Living and Lost in Language: Translation and Interpretation in Ingeborg Bachmann's *Simultan*, in: dies. und Markus Zisselsberger (Hg.), »If we had the Word«: Ingeborg Bachmann, Views and Reviews, Riverside CA: Ariadne Press, 2004 (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought), S. 187–207, hier S. 197.

27 Bachmann, Simultan, S. 313.

28 Bettina Bannasch, Von vorletzten Dingen. Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 216), S. 26, vgl. S. 213.

zurück

Nacken und sagte: hier, ich spüre es hier.«[29] Die Gründe, weshalb Nadja das mögliche Schicksal der Cernia auf ihren eigenen Körper überträgt, bleiben unbeleuchtet. Festzuhalten bleibt aber, dass sich Nadja hier in die Rolle der gejagten Beute versetzt, die obendrein durch eine besonders phallische Waffe erlegt werden soll. Dabei handelt es sich um einen Übertragungsprozess, der sehr genau dazu passt, dass sexuelle Gewalt an Frauen bevorzugt in Metaphern der Jagd ausgedrückt wird.[30]

Auch Lynn möchte von Max einmal wissen, woran er denke: »HI, sagt sie, WHAT ARE YOU THINKING ABOUT?«[31] Selbst wenn seine Entgegnung auf diese Frage im Text nicht wiedergegeben wird, so besteht doch keine Gefahr, dass Lynn eine ähnlich enttäuschende Antwort wie Nadja erhalten könnte. Die verpasste Tötung eines Tiers gehört nun wirklich nicht zu den Dingen, an denen Max herumgrübelt. Dass seine Gedanken eher zu umfangreich und zu ausschweifend als zu enttäuschend und banal sind, wird deutlich, wenn sich die an dieser Stelle referierte Aufzählung der Dinge, die »er verschweigt«, gerade nicht abschließen lässt und dementsprechend mit Elisionspunkten endet.[32]

Während Frankel nur an die entgangene Beute denken kann und eben nicht auch, wie Nadja vermutet, an Fehlern aus der Vergangenheit herumsinniert, quält sich Max ja fast ausschließlich mit solchen Dingen herum. Ganz ähnlich wie Nadja, die bei Frankels Anblick an »jemand anderen« denken muss, kann es Max »nicht lassen«, »Lynn zu vergleichen mit andern Personen weiblichen Geschlechts, ihr Haar zu vergleichen mit anderem Haar, seine plötzlich so vage Erinnerung an ihr Gesicht zu vergleichen mit andern Gesichtern. […] Er schaut, um zu prüfen, ob seine Zärtlichkeit sich wirklich auf Lynn bezieht …«[33] Aufgrund der Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Szenen ist es vielleicht kein Zufall, dass Max hier ausgerechnet »die Wahl des Paris« in den Sinn kommt[34] und damit ein Homonym der französischen Hauptstadt, an die Nadja denkt.

Nadjas schmerzhaft empfundene Einsicht in die Unmöglichkeit, sich gegenseitig zu verstehen, lässt sich nicht von ungefähr darauf zurückführen, dass Frankel als auf seine Beute fixierter Jäger ein archetypisches Männerbild ver-

29 Bachmann, Simultan, S. 313.
30 Vgl. Karin Wetschanow, »Im Reich der wilden Tiere«. Vergewaltigung als Jagd, in: Doris Guth und Elisabeth von Samsonow (Hg.), SexPolitik. Lust zwischen Restriktion und Subversion, Wien: Turia + Kant, 2001 (Transart), S. 69–94.
31 Bd. 6, S. 680.
32 Ebd.
33 Ebd., S. 684.
34 Ebd.

zurück

körpert.[35] Auch Nadjas eigentliches traumatisches Erlebnis, die Autofahrt auf die Klippen von Maratea, steht im Zeichen traditioneller Geschlechterrollen: Zum einen geriert sich Frankel als Eroberer, zum andern nimmt er als Autofahrer eine männlich-dominante Position ein. Denn obwohl einzelne Frauen das Automobil schon sehr früh für sich entdeckt haben[36] und wenngleich Autofahren in den Siebzigerjahren natürlich längst keine Männerdomäne mehr war,[37] existierte (und existiert teilweise wohl noch immer) ein relativ stereotypes Genderskript für die Rollenverteilung bei gemeinsamen Fahrten von Mann und Frau. So wird Frauen noch heute in populären Ratgebern erklärt:

> Wenn Männer am Steuer sitzen und die Frau auf dem Beifahrersitz, hat das symbolischen Wert: Es ist für sie eine der immer seltener werdenden Gelegenheiten, eine klassische Rollenverteilung zu leben: ER ist der Macher, der Aktive, der Beschützer. Er trägt die Verantwortung. Er ist kompetent. Er steuert die Maschine und macht sich die Welt zum Untertan.[38]

In der Funktion als Lenker des Wagens wird Frankel schon ganz zu Beginn der Erzählung eingeführt; im ersten Satz, in dem er erwähnt wird, »verlangsamt[ ]« er das Auto und lässt »den Scheinwerfer aufblende[n]«.[39] Dass seine Rolle als Autofahrer mit seiner Rolle als Mann korrespondiert, wird im Text expliziert, wenn sich Nadja während der gemeinsamen Fahrt vorkommt »wie in vielen Autos mit einem Mann, wie mit allen Männern in einem Auto«.[40] Folglich steht zu keiner Zeit zur Debatte, wer fährt. Einerseits gehört der Wagen offensichtlich Frankel und dient ihm als Statussymbol, das nicht nur für ökonomisches, sondern auch für symbolisches Kapital steht: »[J]edenfalls

---

35 Vgl. z. B. Ernst Hanisch, Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2005, S. 392 f.

36 Vgl. z. B. Dietmar Fack, Die Veränderung des Mobilitätsverhaltens von Frauen im Übergang zur Moderne, in: Antje Flade und Maria Libourg (Hg.), Frauen und Männer in der mobilen Gesellschaft, Opladen: Leske + Budrich, 1999, S. 33–47; Hermann Glaser, Das Automobil. Eine Kulturgeschichte in Bildern, München: Beck, 1986, S. 24–31; Eva Deissen, Ungeheuer! Eine Frau am Steuer!, in: Robert Sedlaczek und Günther Hanreich (Hg.), Freiheit mit hundert PS. Der Österreicher und sein Auto, Wien: ÖBV / Kremyr & Scheriau, 1989, S. 55–62.

37 Vgl. z. B. Martin Lengwiler, Männer und Autos in den 60er Jahren: Technische Artefakte als Gegenstand der Geschlechterforschung, in: Therese Steffen (Hg.), Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002 (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 246–258; Rainer Schönhammer, Was die an Frauen gerichtete Autowerbung lehrt, in: Flade und Libourg (Hg.), Frauen und Männer in der mobilen Gesellschaft, S. 49–62.

38 Oliver Stöwing, Warum ruft der blöde Prinz denn nicht mehr an? 100 Wahrheiten, die jede Frau kennen sollte, München: Knaur, 2011, S. 112; Hervorhebung des Originals.

39 Bachmann, Simultan, S. 284.

40 Ebd., S. 297.

hatte er eine CD-Nummer, die nie ihre Wirkung verfehlte […].«[41] Er hat »die halbe Welt […] mit Diplomatenstatus und einer CD-Nummer« bereist.[42] Andererseits wird gar nie deutlich, ob Nadja überhaupt Autofahren kann.

Die Rollenverteilung im Auto, die den Zuschreibungen von Aktivität versus Passivität innerhalb der Geschlechterdichotomie entspricht,[43] empfindet Nadja als Kontrollverlust. »Damit er nicht merkte, wie sie es fürchtete, auf ihn angewiesen zu sein, bemühte sie sich, ihn fühlen zu lassen, daß es ohne ihre Ortskenntnisse und Orientierungskünste nicht ging.«[44] Um nicht völlig von Frankel abhängig zu sein und einen eigenen Beitrag zur gemeinsamen Fahrt zu leisten, übernimmt Nadja das Lesen der Straßenkarten und kauft unterwegs »noch eine Karte über den Küstenabschnitt«.[45] Frankel, der nicht wissen kann, »daß sie besser als jeder Portier, jeder Angestellte in einem Reisebüro und jede Auskunft in Kursbüchern, Straßenkarten und Flugplänen zu lesen« versteht, zeigt aber wenig Vertrauen in ihre Navigationsfähigkeiten.[46] Als sie die neu gekaufte Karte als fehlerhaft einstuft, misstraut er ihrer Einschätzung und will sich selber davon überzeugen. Hierfür lässt er sich gar zu einem gefährlichen Fahrmanöver hinreißen: Er »chauffiert[] mit der linken Hand und dem linken Auge, um auch in die Karte schauen zu können«.[47]

Auf der Fahrt zum Dorf auf den Klippen büßt Nadja schließlich auch den letzten Anschein von Selbstbestimmung ein. Sie, die »immer wußte, […] an welchem Ort sie sich befand«,[48] verliert völlig die Orientierung: »[A]ber wo ist denn das Dorf, ich habe gedacht hinter dem Hügel, doch nicht da oben, wo fährst du denn hin, aber doch bitte nicht da hinauf auf den Felsen.«[49] Die Fahrt »hinauf« ist für Nadja insofern schlimm, als sie offenbar an Höhenangst leidet: »Die Lähmung fing in den Händen an, sie konnte sich keine Zigarette mehr anzünden und ihn auch nicht darum bitten, weil sie ihm ausgeliefert war, sie atmete kaum mehr, und etwas fing an in ihr auszubleiben, es konnte

41 Ebd., S. 292. Sein Nummernschild weist ihn also als Mitglied des Corps diplomatique aus.
42 Ebd., S. 297.
43 Vgl. Karin Hausen, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart: Klett, 1976 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21), S. 363–393, hier S. 368.
44 Bachmann, Simultan, S. 294.
45 Ebd., S. 294 f.
46 Ebd., S. 295.
47 Ebd.
48 Ebd., S. 297.
49 Ebd., S. 309.

zurück

der Anfang der Sprachlosigkeit sein, oder es fing an, etwas einzutreten, eine tödliche Krankheit.«[50]

Nachdem Frankels Fahrzeug auf einem leeren Parkplatz abgestellt ist, »als wäre es das erste, aber auch das letzte Auto, das hier, auf einem trostlosen Steinfeld anhielt«, »führt[]« er Nadja »auf einen steinigen mit kargen Grasbüscheln bewachsenen Weg […], dem Abgrund entgegen«.[51] Da Nadja jedoch »in ihren Sandalen« schlechten Halt hat, fällt es ihr schwer, »Schritt zu halten«; geradezu unmöglich weiterzugehen wird es ihr, als sie die große Marmorstatue, »den Christus von Maratea«, erblickt:[52] eine »turmartige Himmelsstatue«, die, nach Eggers' Interpretation, in *Simultan* »symbolisch für die Errichtung patriarchaler Herrschaftsverhältnisse« steht.[53] Von Schwindel gepackt muss sich Nadja auf einen Stein setzen und bringt es gerade noch fertig zu sagen: »geh du weiter, ich kann nicht.«[54] In völliger Verkennung ihrer Situation nimmt Frankel sie beim Wort und geht allein zum Aussichtspunkt. Nadja lässt er dabei entkräftet zurück, nicht einmal mehr ihre Bitte um Hilfe bringt sie über die Lippen: »Aide-moi, aide-moi, ou je meurs ou je me jette en bas. Je meurs, je n'en peux plus.«[55] Nachdem er sich entfernt hat, legt sich Nadja »auf die Erde, mit den Armen ausgestreckt, gekreuzigt auf diesen bedrohlichen Felsen«.[56] So trifft Frankel sie dann auch an, als er zurückkehrt, und anstatt sich oder sie zu fragen, weshalb er sie buchstäblich vom Boden auflesen muss, schwärmt er nur von der tollen Aussicht. »Einzigartig sei es gewesen, er war so befriedigt, den ganzen Golf habe er gesehen […].«[57] »Während er mit einer Beute zurückkehrt […], bleibt Nadja nur die Erfahrung des Abgrunds«, so Ingeborg Dusar, die den Ausflug »zum Aussichtspunkt hin« als »eindeutig phallogozentrisch orientiert« liest: »Wie Frankels Anspielungen auf die Sarazenen verraten, handelt es sich für ihn um die Fortsetzung eines alten Eroberungs- und Kriegsspiels.«[58]

Unter gänzlich anderen Vorzeichen steht nun der Ausflug zum »OVERLOOK« am Anfang von *Montauk*, der rein äußerlich einige Bezugspunkte zu Bachmanns *Simultan* aufweist. So stellen Max und Lynn ihr Auto ebenfalls, wie eigens vermerkt wird, auf einem *leeren* Parkplatz ab – »ihr Wagen steht

50 Ebd.
51 Ebd.
52 Ebd., S. 309 f.
53 Eggers, Simultan übersetzen, S. 584.
54 Bachmann, Simultan, S. 310.
55 Ebd.
56 Ebd., S. 311.
57 Ebd.
58 Ingeborg Dusar, Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 4), S. 298.

zurück

als einziger in dem Raster, das auf den Asphalt gemalt ist« –, von wo aus sie sich zu Fuß auf den Weg »zur großen Aussicht« machen.[59] Auch auf eine ältere Kultur wird in *Montauk* mehrmals verwiesen; diese ist noch präsent in den »indianische[n] Name[n]«.[60] Anders als Frankel, der gleich einen belehrenden Ton annimmt und »von den Sarazenen, der günstigen Verteidigungsposition, noch mehr von den Sarazenen« erzählt,[61] weiß Max genauso wenig wie Lynn, »wann die letzten Indianer auf dieser Insel gelebt haben«.[62]

Überhaupt geriert sich Max keineswegs als Cicerone. Zwar ist er zuerst »vorangegangen: als Mann, der sich hier so wenig auskennt wie sie«; später jedoch »geht sie voran«, was ihm »auch lieber« ist.[63] Es fehlt hier jede Spur von jenem »MALE CHAUVINISM«, den Frisch an anderer Stelle als »[s]ein Laster« diagnostiziert und mit einem Zitat aus Gottfried van Swietens Libretto für Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* (1798) illustriert: »KOMM, FOLGE MIR, ICH LEITE DICH!«[64] (Ursprünglich sollte Haydn in *Montauk* noch namentlich genannt werden, jedoch nicht in Zusammenhang mit dem Zitat aus seinem Oratorium. In einer älteren Version hätte Lynn in ihrer Wohnung nicht »VIVALDI«,[65] sondern »HAYDEN [sic]« aufgelegt.[66]) Anders als Adam in der *Schöpfung*[67] oder eben Frankel in *Simultan* zeigt Max gerade kein Bedürfnis danach, seine Eva zu »LEITE[N]« oder zu »führ[en]«. Ebenso wenig scheint er Frankels übertriebene Hast zu kennen. Bereitwillig wartet er auf Lynn, als diese ihre Handtasche ins Auto zurückbringt, und er findet gar Gelegenheit, im Gehen seine Pfeife zu stopfen. Als mit einem Leuchtturm ein Bauwerk in Sicht kommt, das nicht nur eine phallische Form hat, sondern ob seiner Nähe zu einer »US MILITARY AREA« auch dazu angetan wäre, »patriarchale[] Herrschaftsverhältnisse« zu repräsentieren, fehlt dem Bauwerk jene Bedrohlichkeit der Christusstatue, vielmehr wirkt es einfach nur »plump[]«.[68] Dass Max und Lynn schließlich den »OVERLOOK« gar nicht finden und dass deswegen weder sie noch er ein irgendwie symbolisch erobertes Territorium überblicken kann,

59 Bd. 6, S. 621.
60 Ebd., S. 622, 670.
61 Bachmann, Simultan, S. 309.
62 Bd. 6, S. 724.
63 Ebd., S. 621.
64 Ebd., S. 679.
65 Ebd., S. 664.
66 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA. Vgl. Müller, »Ich habe viele Namen«, S. 55. Zu dieser Ersetzung vgl. Kapitel 6.3 dieses Bands.
67 Für eine gendertheoretische Interpretation von Haydns Oratorium vgl. z. B. Wolfgang Schmale, Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000), Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2003, S. 171–174.
68 Bd. 6, S. 650.

zurück

ist auch kein Problem: »Sie haben sich verirrt. Es macht aber gar nichts; sie sind da, wo sie sind; ohne Ziel gemeinsam.«[69]

Auch was das Autofahren und die dabei ausagierten Geschlechterrollen anbelangt, unterscheidet sich die Reise in *Montauk* markant von jener in *Simultan*. Eine Korrelation zwischen Geschlechtsidentität und der unterwegs im Auto je eingenommenen Rolle, wie in Bachmanns Erzählung, ist in *Montauk* nicht zu finden. Vielmehr kommt überdeutlich zum Ausdruck, dass Max jeglicher Machismo diesbezüglich fremd ist. Der Wagen dient denn auch nicht als Träger symbolischen Kapitals: »weder ihr Wagen noch sein Wagen. NATIONAL CAR RENTAL«.[70] Selbst wenn das Auto nicht nur gemietet wäre, eignete es sich nur bedingt als Statussymbol. Wie gleich zweimal erwähnt wird, handelt es sich um einen »Ford«,[71] eine Automarke der Mittelklasse, die weit hinter dem »JAGUAR 420« zurückbleibt,[72] den Frisch zu Hause seit 1967 fährt und dessen »Anschaffungspreis« im *Berliner Journal* mit »31 000 Franken« beziffert ist.[73]

Besonders bemerkenswert ist die Persistenz, mit der darauf hingewiesen wird, dass Lynn das Auto steuert: »Sie hat den Schlüssel; Lynn fährt«;[74] »Im Wagen (Lynn fährt) weiß er, was er in der Boutique gedacht hat«;[75] »Lynn am Steuer«;[76] »Lynn am Steuer […] ist nicht auf seine Frage eingegangen«.[77] Und wenn doch einmal Max fährt, dann ausdrücklich auf ihren Wunsch hin: »[D]a sie ihre Office-Arbeit nicht am Strand erledigt hat, bittet Lynn, daß er sich ans Steuer setze«;[78] »Jetzt fährt wieder Lynn«.[79] Bereitwillig findet sich Max mit der Rolle als Beifahrer ab, die Lynn ihm zuweist: »YOU HAVE TO NAVIGATE«;[80] »Lynn am Steuer, während er sich mit der Landkarte beschäftigt«.[81] Damit übernimmt er die gleiche Funktion wie Nadja in *Simultan* und genau wie sie hat er die Landkarte eigens für den Ausflug gekauft, um auch einen Beitrag zu leisten und nicht völlig passiv zu sein: »Er hat die Landkarte besorgt, Lynn alles andere: NATIONAL CAR RENTAL, GURNEY'S INN, Reservation mit

69 Ebd.
70 Ebd.
71 Ebd., S. 651, 727.
72 Ebd., S. 736.
73 Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 37.
74 Bd. 6, S. 651.
75 Ebd., S. 671.
76 Ebd., S. 719.
77 Ebd., S. 724.
78 Ebd., S. 723.
79 Ebd., S. 727.
80 Ebd., S. 677.
81 Ebd.

zurück

telegrafischer Anzahlung.«[82] Im Unterschied zu Nadja scheint die Passivität für Max mit keinerlei Unbehagen verbunden zu sein. Er macht von sich aus keine Anstalten, selber das Steuer zu übernehmen, und Lynn hat ihn überdies eigens zu fragen, »[o]b er immer als Beifahrer so artig sei?«[83] Dass die Rollenverteilung doch nicht ganz selbstverständlich ist, zeigt eben nur gerade die Penetranz, mit der sie beschrieben oder erwähnt werden muss.

Bereits in *Homo faber* lässt sich beobachten, dass eine solche Abweichung vom stereotypen Genderskript eigens hervorgehoben wird. Als Hanna und Faber gemeinsam zum Unglücksort ihrer Tochter fahren, wird in einem elliptischen Satz erwähnt, wer das Auto lenkt: »Hanna am Steuer –«[84] Dabei soll die emphatische Interpunktion wohl andeuten, dass es zu dieser Rollenverteilung eigentlich mehr zu sagen gäbe. Vielleicht wird auch deswegen nur gerade eine halbe Seite später noch einmal in einen Satz eingeschoben, wer fährt, obwohl die Information hier völlig unerheblich ist: »Hanna, am Steuer, schwieg.«[85] Dass Faber nicht von sich aus auf dem Beifahrersitz Platz genommen hat, lässt die Formulierung beim späteren Fahrerwechsel erahnen: »Hanna *ließ* mich ans Steuer […].«[86] Fabers passive Rolle als Beifahrer, der nur eben ans Steuer ›gelassen‹ wird, passt sehr genau zur Regression, die er in Griechenland durchläuft, und dazu, dass Hanna für ihn zu einer Mutterfigur wird.[87] Ebenso gehört Hannas selbstbewusster Umgang mit dem Auto zum Merkmalssatz der emanzipierten Frau, als die sie im Roman dargestellt wird.[88]

In *Homo faber* findet sich aber auch ein Paradebeispiel für das klassische Gendering des Autofahrens. Zwar handelt es sich dabei nur um einen bildlichen Vergleich. Vielleicht ist die Szene deswegen aber umso aussagekräftiger. Als Faber und Sabeth den Maschinenraum ihres Atlantikdampfers besuchen, hilft er ihr von einer Leiter, indem er »ihre beiden Hüften« fasst und sie herunterhebt.[89] Faber beschreibt hier Sabeths Hüften als »merkwürdig leicht, zugleich stark, anzufassen wie das Steuerrad meines Studebakers, graziös, im Durchmesser genau so«.[90] Interessant ist die Stelle zum einen, weil eine Verbindung zwischen männlichem Sexualbegehren und dem Fahren eines Fahrzeugs hergestellt wird; zum andern aber auch, weil dieses Fahrzeug über den sexuell

82 Ebd., S. 678.
83 Ebd., S. 677.
84 Bd. 4, S. 155.
85 Ebd.
86 Ebd., S. 159; im Original keine Hervorhebung.
87 Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 182 f.
88 Zur Auflösbarkeit der scheinbaren Opposition von Magna Mater und emanzipierter Frau vgl. ebd., S. 185–194.
89 Bd. 4, S. 87.
90 Ebd.

zurück

aufgeladenen Vergleich, wenn man so will, überhaupt erst in Besitz genommen wird. Es handelt sich nämlich um die erste Stelle in Fabers »Bericht«, an der er von »*meine[m]* Studebaker« spricht. Als er Ivy zuvor einen Brief aus der Wüste schreibt, bezeichnet er den Wagen als »*ihren* Studebaker«, da sie diesen, seiner Meinung nach, vor allem der Farbe wegen »gewollt« habe.[91] Später holt sie ihn »in *unserem* Studebaker« vom Flughafen ab: »Ivy steuerte zu meiner Wohnung.«[92] Während Faber bei »dieser Wohnung, die sie ›unsere‹ Wohnung nennt«,[93] ein Sensorium für das verwendete Possessivpronomen zeigt, bleibt dieses beim Studebaker unkommentiert. Dass Ivy Faber nach Hause fährt – und die damit verbundene Abweichung vom Genderskript –, scheint mit Ivys unterschwelliger Androgynität zu korrelieren,[94] der entsprechend sie regelmäßig als »lieber Kerl«[95] oder »herzensguter Kerl«[96] bezeichnet wird und »die Figur eines Buben« haben soll.[97]

In *Mein Name sei Gantenbein*, um ein weiteres Beispiel für die Wechselbeziehung von Geschlechterrolle und Autofahren in Frischs Werk zu geben, erwähnt Theo Gantenbein das Autofahren mit einer Frau als eine der »täglichen Schwierigkeiten seiner Rolle« als Blinder:

> [N]eben einer Frau zu sitzen, die steuert, und dabei kein Wort zu sagen, keine Seufzer zu atmen, keine männlichen Lehren zu erteilen, nicht einmal zu zucken, wenn er sieht, was sie übersieht, einen Lastwagen von rechts, und freundlich zu bleiben, wenn sie, ohne ihren Fehler zu merken, tatsächlich noch einmal vorbeikommt, freundlich, locker –[98]

Während Gantenbein hier pauschalisierend voraussetzt, dass Frauen beim Autofahren ständig »Fehler« passieren und daher eigentlich auf »männliche[] Lehren« angewiesen sind, ist es in *Montauk* ausgerechnet Max, dem ein gefährlicher Fahrfehler unterläuft, da er sich die »automatische Schaltung nicht gewohnt« ist.[99]

Wenn also in *Montauk* anlässlich der Reise von Max und Lynn weder vom Männlichkeitsgehabe rund ums Autofahren noch von virilen Eroberungs- oder Jagdphantasien etwas zu finden ist und wenn der ganze Ausflug als große Selbstreflexion über begangene Fehler dargestellt wird, so setzt Frisch

91 Ebd., S. 31; im Original keine Hervorhebung.
92 Ebd., S. 58; im Original keine Hervorhebung.
93 Ebd.
94 Vgl. Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 61.
95 Bd. 4, S. 31 (zweimal), 68, 94.
96 Ebd., S. 65.
97 Ebd.
98 Bd. 5, S. 31 f.
99 Bd. 6, S. 726.

damit auch einen intertextuellen Kontrapunkt zu *Simultan*. Der »traumatic experience«[100] in Bachmanns Erzählung wird eine völlig unproblematische Wochenendaffäre entgegengehalten, die Frisch als nachdenklichen Mann zeigt, der über seine Fehler sinniert.[101] Im Vergleich mit dem männlichen Rollenverhalten des Protagonisten von *Simultan* erscheint Frisch als verhältnismäßig fortschrittlicher Mann, der keinen tradierten Geschlechterrollen nachhängt.[102]

4.2 Eine Frage des Alters

Die Gründe, weshalb die ›Leichtigkeit‹ der Wochenendbeziehung mit Lynn unter anderem über intertextuelle Bezüge zu *Simultan* unterstrichen wird, lassen sich wohl nicht abschließend benennen. Als Erklärungsansatz mag jedoch das besondere Vorzeichen dienen, unter dem die in *Simultan* beschriebene Liebesaffäre steht. Dort macht nämlich ein Gespräch auf der Hinfahrt deutlich, dass sich Frankel gegen einen anderen Mann durchsetzen konnte. Nadja nennt diesen herabsetzend »Mr. Keen«, »denn er schien immerzu keen auf etwas zu sein«.[103] Der mithin sehr ›scharfe‹ Rivale ist ausgerechnet Frankels Vorgesetzter, der ihm »in der FAO-Hierarchie im Weg« steht.[104] Laut Frankel soll er »ein[] hemdsärmelige[r] Amerikaner, un casse-pied monolingue, emmerdant, aber, wie er sich ohnmächtig zugeben mußte, sonst ein ganz entwaffnend hilfsbereiter und argloser Mensch« sein.[105] Während sich Frankel also über die fehlenden Sprachkenntnisse seines langweiligen Rivalen mokiert und dabei gleichzeitig seine eigene Mehrsprachigkeit demonstriert, bringt Nadja ein weiteres Selektionsmerkmal zur Sprache. Damit hat sich das Thema dann auch ein für alle Mal erledigt: »[U]nd was hatte der Mann sich eingebildet mit seinen gut und reichlich fünfzig Jahren und einer kaum mehr zu übersehenden Glatze unter den dünnen Haaren, und sie fuhr ihrem Mr. Frankel durch die vielen dunklen Haare und legte ihm die Hand auf die Schulter.«[106] Zwar werden weder Frankels noch Nadjas Alter in der Erzählung genannt, aber ganz offensichtlich sind beide jünger als der ›scharfe‹ Mr.

100 Brinker-Gabler, Living and Lost in Language, S. 191.
101 Vgl. z. B. Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 187.
102 Vgl. Kapitel 6.1 dieses Bands.
103 Bachmann, Simultan, S. 287.
104 Ebd. Frankel soll bei der Food and Agriculture Organisation, der Welternährungsorganisation, arbeiten.
105 Ebd.
106 Ebd.

zurück

Keen »mit seinen gut und reichlich fünfzig Jahren«, auf dessen Kosten eine Art Feier der Jugendlichkeit stattfindet.

Indem die umworbene junge Frau sich völlig unempfänglich zeigt für die Qualitäten des älteren, seinem Rivalen sozial überlegenen Manns und diesen obendrein verhöhnt, steht die Wochenendaffäre in *Simultan* unter einem gänzlich anderen Vorzeichen als die meisten Liebesbeziehungen in Frischs Haupt- und seinem Spätwerk. Denn dort hat ausgerechnet die ›Altmännerfantasie‹, den jüngeren Rivalen auszustechen, ihre Spuren hinterlassen – am deutlichsten in *Homo faber*, wo dieser Wunschgedanke, wie Elsaghe auch textgenetisch sehr genau zeigen kann, »in allzu plumper und platter Vollständigkeit in Erfüllung zu gehen hat«.[107]

Nicht minder glatt kann sich auch Hannes Kürmann in *Biografie: Ein Spiel* gegen einen jüngeren Kontrahenten durchsetzen, als er der vierzehn Jahre jüngeren Antoinette Stein näherkommt.[108] Sie wird nämlich umworben von »ein[em] Architekt[en], der nach Brasilien will mit« ihr, »ein[em] sehr viel jüngere[n] Mann, jünger als Kürmann«.[109] Der Rivale, Egon Stahel, ist anfänglich jedoch gänzlich chancenlos. Während Kürmann den ersten Abend drehen und wenden kann, wie er will, um endlich doch immer wieder mit Antoinette intim zu werden, hat Stahel das Nachsehen und gibt dabei eine denkbar schlechte, um nicht zu sagen lächerliche Figur ab. Er chauffiert Antoinette in ihrem eigenen Wagen zu Kürmanns Party, zu der er selber offenbar gar nicht eingeladen ist, und fährt beziehungsweise führt sie damit buchstäblich in die Arme des anderen Manns.[110] Auf den Posten eines Chauffeurs herabgewürdigt, muss er zudem entweder zu Fuß nach Hause gehen oder aber, wie Antoinette vermutet, vergeblich »unten auf [sie] warte[n]«, während sie und Kürmann sich oben in der Wohnung näherkommen.[111] Zwar geht also auch hier die ›Altmännerfantasie‹ etwas platt und plump in Erfüllung. Kürmann bezahlt jedoch später den Preis dafür, als er zusehen muss, wie ihn Antoinette mit ebenjenem Stahel betrügt.

Dass die Rivalität mit anderen Männern nicht einfach endet, wenn eine männliche Figur die begehrte Frau endlich erobern kann oder sie gar heiratet, hatte Frisch bereits zum Thema des Romans gemacht, den er drei Jahre vor *Biografie: Ein Spiel* veröffentlichte. Bezeichnenderweise spielt auch dort, in

---

107 Yahya Elsaghe, »Was macht man mit einem Tagtraum?« Eine Erfüllungsphantasie des *Homo faber* und ihre Revokation in *Mein Name sei Gantenbein*, in: Text + Kritik 47/48, 2013 (Neufassung), S. 145–161, hier S. 158.

108 Antoinette ist 1960 »29« (Bd. 5, S. 486), Kürmann »1965« »48« Jahre alt (ebd., S. 556).

109 Ebd., S. 498; der Rivale hat »Jahrgang 1929« und ist somit zwei Jahre älter als Antoinette (ebd., S. 554).

110 Vgl. ebd., S. 534.

111 Ebd., S. 499.

Mein Name sei Gantenbein, der Altersunterschied zwischen den eifersüchtigen Männern und ihren Gegenspielern eine Rolle. So etwa in einem »Zeitungsbericht« über einen »Bäckermeister in O., ein[en] vierzigjährige[n] Mann«, der dem Liebhaber seiner Frau, »eine[m] einundzwanzigjährigen Tiroler«, aus Eifersucht »in die Lenden« geschossen und ihr das Gesicht zerschnitten hat.[112]

Aber auch in den Eifersuchtsdramen rund um die weibliche Hauptfigur Lila beziehungsweise rund um die je unterschiedlichen Ausprägungen dieser Figur taucht die Angst vor jüngeren Rivalen regelmäßig auf. Als Enderlin überlegt, wie sich Svoboda, der erste Mann von Lila, »diesen Enderlin vorstellt«, gehört das Altersverhältnis zu den wenigen Dingen, an denen Svoboda in Enderlins Vorstellung keinen Zweifel hegt: »Jedenfalls ist er jünger, das steht fest […].«[113] Dementsprechend soll Svoboda, als er von Lila über Enderlin aufgeklärt wird und sie seine Frage bejaht, ob sie mit diesem geschlafen habe, als Erstes fragen: »Wie alt ist er?«[114] Und als Lila mit Enderlin zusammenlebt, sieht dieser seine Beziehung wiederum durch Jüngere bedroht. Einmal unterstellt er Lila eine Affäre zu einem Dänen, von dem er nichts weiß und den er nie gesehen hat, den er aber dennoch im »Hotel Vier Jahreszeiten« in München zu erkennen glaubt, als er »einen *jungen* Herrn« sieht, »der eben seine Rechnung bezahlt«.[115] Anscheinend sind das Alter und die Nationalität[116] dieses vermeintlichen Dänen wichtiger als alle anderen Merkmale, die sich Enderlin vorgestellt hat. Denn auch der Umstand, »daß der junge Herr gar nicht blond ist« und damit Enderlins Vorstellung eines Dänen widerspricht, stört ihn nicht weiter: »Sicherlich gibt es auch Dänen mit schwarzem Haar […].«[117] Ein anderes Mal erzählt Lila Enderlin von einem Verehrer, der sie heiraten wolle. Obwohl Enderlin mehr über diesen Mann erfahren möchte, erhält er anscheinend nur verwirrende und widersprüchliche Informationen:

---

112 Ebd., S. 111.

113 Ebd., S. 235.

114 Ebd., S. 227.

115 Ebd., S. 186; im Original keine Hervorhebung.

116 Die Nationalität des Rivalen ließe sich möglicherweise als Anspielung auf die *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler lesen, aus dessen Einakter-Zyklus *Anatol* vielleicht auch Stillers Vorname stammt. In der *Traumnovelle* gesteht die Ehefrau dem Protagonisten, dass sie ihn für einen jungen Dänen verlassen hätte, wenn dieser sie nur ›gerufen‹ hätte (vgl. Arthur Schnitzler, Die Traumnovelle, in: ders., Die erzählenden Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 1961 [Gesammelte Werke], S. 434–504, hier S. 436). Deshalb wird der Protagonist während der folgenden Ereignisse immer wieder an seinen dänischen Rivalen erinnert.

117 Bd. 5, S. 186 f.

zurück

> Ich verstehe, o ja, ich finde es eindrucksvoll, wenn ein Student, einundzwanzig oder so, einer Dame [...] ohne Umschweife mitteilt, daß er mit ihr nach Uruguay fliegen will [...]. Warum ich alles mißverstehe? Also kein Student, sondern ein Tänzer, nein, auch das nicht; einfach ein Ekel.[118]

Wenngleich Enderlin also nichts Genaues über seinen Rivalen in Erfahrung bringen kann, hält er ausgerechnet an der vagen Altersangabe fest: »Das ist eine Depesche, wie sie sich nicht jeder Einundzwanzigjährige hinter den Spiegel stecken kann.«[119]

Die auffällige Konstanz, mit der Frischs männliche Figuren Beziehungen zu jüngeren Frauen eingehen und damit in Konkurrenz zu jüngeren Männern geraten, lässt sich sehr leicht auf einen biografischen Ursprung zurückführen. Frischs Hang zu jüngeren Frauen kann man nur schon am Altersunterschied zwischen ihm und seinen Lebensgefährtinnen ablesen: Seine erste Frau, Gertrud Constanze von Meyenburg, war fünf, Ingeborg Bachmann fünfzehn, Marianne Frisch-Oellers achtundzwanzig, Alice Locke-Carey zweiunddreißig und Karin Pilliod, die letzte Frau in Frischs Leben, fünfundzwanzig Jahre jünger als er.[120]

Dass Frisch den Altersunterschied zu seinen Partnerinnen als potenzielle Belastung für seine Beziehungen empfand, kommt in *Montauk* wie auch im *Berliner Journal* verschiedentlich zum Ausdruck. So wird Frischs Alter als eine jener Widrigkeiten exponiert, gegen die sich die Beziehung beziehungsweise die Ehe mit Marianne Frisch-Oellers länger als erwartet behaupten konnte:

> [H]ier auf einem Gemäuer sitzt Marianne, Jahrgang 1939, stud. phil., erschreckt von meiner Bitte; ich traue mir den Mut zu, Einsicht zu haben, wenn ich zu alt geworden bin für sie. Zwei Jahre? Drei Jahre? Sie zögert weislich. [...] es werden neun Jahre, länger als sie je gedacht haben.[121]

Trotzdem wird deutlich, dass der Altersunterschied zu seiner zweiten Frau für Frisch stets ein wunder Punkt blieb, an dem er nicht zuletzt in Konfliktsituationen besonders verletzbar war: »WENN DU DIE KINDER UNSERER BESTEN FREUNDE UND IHREN KLEINEN HUND NICHT MEHR VERTRÄGST, SO KÖNNEN WIR GLEICH IN EIN ALTERSHEIM EINZIEHEN!«[122] Wie sehr Frischs Selbstvertrauen durch sein fortgeschrittenes Alter beeinträchtigt wurde, lässt sich auch daran ablesen, dass er sich anfänglich Lynn gegenüber jegliche Annäherungsversuche versagt, obwohl sie ihm »gefällt«: »[I]ch könnte anrufen unter einem

118 Ebd., S. 168.
119 Ebd., S. 171.
120 Bereits in den Fünfzigerjahren hatte Frisch zudem eine Affäre mit Pilliods Mutter, Madeleine Seigner-Besson, damals diente Pilliod als Vorbild für Sabeth in *Homo faber* (vgl. Volker Hage, Feige war er nie, in: Der Spiegel, 5. März 2011, S. 132–134).
121 Bd. 6, S. 685 f.
122 Ebd., S. 727. Vgl. Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 82–85.

beruflichen Vorwand. Ein Abendessen vielleicht; sowie eine Frau mir gefällt, komme ich mir jetzt als Zumutung vor.«[123] »[A]ls Zumutung« im Umgang mit jüngeren Frauen kommt sich auch der so genannte »Gezeichnete« vor, den Frisch im *Tagebuch 1966–1971* im ›Handbuch für Mitglieder der Vereinigung Freitod‹ beschreibt:

> Der Gezeichnete unterläßt es bereits, seiner Tochter einen Kuß zu geben […]; ebenso scheut er sich gegenüber jungen Frauen, wenn der gesellige Anlaß […] eigentlich zu einem Kuß berechtigen würde. Er empfindet seine Lippen als Zumutung.[124]

Als älterer Mann, der einer jungen Frau näherkommt oder -kommen möchte, läuft Frisch Gefahr als »DIRTY OLD MAN« abgestempelt zu werden, obwohl »er sich eigentlich nicht« so vorkommt.[125] Weshalb sich Frisch in *Montauk* mit diesem Stichwort auseinandersetzt, woher es also stammt, wird nicht näher ausgeführt; es hat jedoch nicht den Anschein, als wäre Max in Lynns Gegenwart von jemandem so bezeichnet worden. Frisch wusste aber sehr wohl, wie es ist, als alter Lüstling betitelt zu werden. In den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* aus dem Jahr 1982 berichtet er von einer Begebenheit, die sich »[v]or sieben Jahren« zugetragen haben soll, also in der Entstehungszeit von *Montauk*:

> Als wir [scil. Frisch und seine Frau sowie ein befreundetes Paar] […] auf die Strasse traten, stand die Besoffene […] da und grölte ohne Zuhörerschaft herum, wir versuchten ihr auszuweichen, aber vergeblich. LOOK AT THIS OLD DIRTY MAN WITH THE TWO YOUNG GIRLS, THIS OLD DIRTY CRACKY MAN! Ich war nicht bloss im Augenblick verschreckt […], ich blieb noch eine Weile betroffen, Marianne fand den Vorfall durchaus verständlich: eine besoffene Person spricht eben aus, was sie sieht.[126]

Frischs Ehefrau soll damals also keine Anstalten gemacht haben, seine Betroffenheit etwas abzufedern, und die betrunkene Frau gewissermaßen noch in Schutz genommen haben, weil es ihrer Meinung nach eben genau das zu sehen gab, einen »OLD DIRTY CRACKY MAN«.

Wie sehr Frisch damals, 1974/75, sein zunehmendes Alter und dessen Auswirkungen auf seine Ehe beschäftigten, wird auch an anderer Stelle im dritten Tagebuch deutlich. Anlässlich einer Wanderung erzählt er, dass er wiederum »vor sieben oder acht Jahren« »einen violetten Berg gegenüber« bestiegen habe: »Damals hat es mich gedrängt, um einer Frau, die nicht dabei

123 Bd. 6, S. 625. Vgl. z. B. Reschke, Life as a Man, S. 298.
124 Bd. 6, S. 167.
125 Ebd., S. 653.
126 Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 151 f.

zurück

gewesen ist, neun Stunden lang zu beweisen, dass ich nicht alt bin.«[127] Dass Frisch den Beweis seiner sportlichen Potenz ausgerechnet über das Besteigen eines Berges erbrachte, und damit über eine Betätigung mit sexueller Konnotation,[128] scheint nicht von ungefähr zu kommen; soll es doch auch mit seiner sexuellen Potenz nicht mehr zum Besten gestanden haben. Jedenfalls ist auch »das Rezept […] sieben Jahre alt«, von dem Frisch im dritten Tagebuch erwähnt, dass er es noch immer in der »Apotheke« einlöse, weil er sich mit der »geschlechtliche[n] Impotenz« nicht abfinden könne.[129] Frischs Erektionsprobleme werden außerdem auch in *Montauk* zur Sprache gebracht; von der letzten gemeinsamen Nacht mit Lynn heißt es, die Stimmung sei »nicht melancholisch gewesen; aber sein Körper hat versagt«.[130] Seine nachlassende Potenz scheint für Frisch besonders im Hinblick auf die für *Montauk* so wichtige Affäre seiner Frau ein Problem gewesen zu sein – dies lässt sich zumindest aus einem Brief an seinen Rivalen Donald Barthelme schließen.[131] Mit der Affäre seiner Frau sah sich Frisch obendrein mit genau jener Situation konfrontiert, der die Ängste und Eifersüchteleien seiner literarischen Figuren gelten, denn Barthelme war zwanzig Jahre jünger als er.

Frisch konnte sich also sehr genau in die Rolle des unterlegenen in die Jahre gekommenen Manns versetzen, für den Nadja in *Simultan* nur Hohn und Spott übrig hat. Das könnte erklären, weshalb er Bachmanns Erzählung als Intertext für die Beschreibung seiner eigenen Wochenendaffäre verwendet hat. Denn vor dem Kontrasthintergrund jenes für die Protagonistin ja offenbar traumatischen Ausflugs mit dem jüngeren ihrer beiden Verehrer tritt die Leichtigkeit und Unbeschwertheit, welche Lynn und Max erleben, desto stärker hervor. Im Vergleich mit dem Protagonisten von *Simultan* wird denn auch besonders deutlich, dass Max als gesetztem Mann genau jenes männliche Rollenverhalten und Profilierungsbedürfnis fehlt, das Frankel immer wieder an den Tag legt und das mitverantwortlich für Nadjas Anfälle scheint.

127 Ebd., S. 110.
128 Vgl. Tanja Wirz, Gipfelstürmerinnen. Eine Geschlechtergeschichte des Alpinismus in der Schweiz 1840–1940, Baden: hier + jetzt, 2007, S. 325–333; Dagmar Günther, Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870–1930), Frankfurt a. M.: Campus, 1998 (Campus historische Studien, Bd. 23), S. 327–334; Ulrich Aufmuth, Zur Psychologie des Bergsteigens, Frankfurt a. M.: Fischer, 1988, S. 151–155. Freundliche Hinweise von Lukas Schmid, Bern, vom 10. August 2013.
129 Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 36.
130 Bd. 6, S. 741.
131 Im Kapitel 5.2 dieses Bands wird genauer auf diesen Brief eingegangen.

5 *Departures* und Frisch als betrogener Ehemann

5.1 *Stich-Worte*

1975 feierte der Suhrkamp Verlag sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen mit der Veröffentlichung eines Buchs, das von Uwe Johnson ausgewählte »Stich-Worte« aus dem Werk Frischs enthält.[1] Dass der wichtigste und einflussreichste deutschsprachige Verlag jener Zeit sein Jubiläum ausgerechnet mit einer »[e]inmalige[n] Ausgabe«[2] beging, in der, abgesehen vom Vorwort, nur Texte eines einzigen Schriftstellers zu finden sind, mag angesichts der Suhrkamp-Autorenlisten durchaus erstaunen – lesen sich diese doch wie ein Who's who der deutschen Geistes- und Literaturgeschichte der Nachkriegszeit: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Thomas Bernhard, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Hermann Hesse, Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Peter Handke, Uwe Johnson, Martin Walser etc. Eine mögliche Erklärung, weshalb man sich beim Jubiläumsband nur auf einen und ausgerechnet auf diesen Autor beschränkte, liefert Johnson im Vorwort zu seiner ›Auswahl‹: »Der Suhrkamp Verlag besteht zu diesem Datum 25 Jahre lang und möchte sich feiern in dem Werk eines Schriftstellers, der ihm von Anfang an verbunden gewesen ist.«[3] Frischs *Tagebuch 1946–1949* gehörte nämlich zum ersten Programm des 1950 gegründeten Verlags.

Wahrscheinlich widerspiegelt die Wahl des Autors für die Jubiläumsausgabe aber auch dessen Vormachtstellung innerhalb des Hauses Suhrkamp. Die besondere Position, die Frisch innehatte, lässt sich verschiedentlich feststellen. Beispielsweise regelte 1965 der Vertrag von Hans Magnus Enzensberger, dass er als Herausgeber des *Kursbuchs* »für den Inhalt der Zeitschrift allein verantwortlich« ist, gleichzeitig wurde dieses Recht jedoch in einer Sonderklausel eingeschränkt: »Veröffentlichungen, die die Personen oder die Werke von Bertolt Brecht, Hermann Hesse und Max Frisch berühren, bedürfen der Zustimmung des Verlegers.«[4] Ihren Ursprung hat diese Regelung in den

1 Zur Entstehungsgeschichte der *Stich-Worte* vgl. Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 157–204.

2 So jedenfalls wurde das Buch auf der Rückseite des Titelblatts angekündigt (Max Frisch, Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975, S. 4), später sollte es aber trotzdem noch mehrmals nachgedruckt werden.

3 Uwe Johnson, Vorwort, in: Frisch, Stich-Worte, S. 7–11, hier S. 7.

4 Vertrag zwischen dem Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., und Herrn Dr. Hans Magnus Enzensberger, Tjöme/Norwegen, zitiert nach: Hans Magnus Enzensberger / Uwe Johnson,

Querelen um einen für die erste Ausgabe des *Kursbuchs* geplanten Vorabdruck des ersten Akts von Günter Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand*, von dem Unseld eine Schädigung seiner Beziehung zur Brecht-Erbin Helene Weigel befürchtete.[5]

1970 sah sich Unseld dann veranlasst, tatsächlich von seinem Vetorecht in Sachen Frisch Gebrauch zu machen. Für das *Kursbuch* war ein Artikel von Yaak Karsunke vorgesehen, eine Kampfschrift für politisch engagiertes Straßentheater, worin Frischs *Biografie: Ein Spiel* in polemischer Weise erwähnt werden sollte. Den Ausgangspunkt bildete ein Artikel des Theaterkritikers Siegfried Melchinger in der Zeitschrift *Theater heute*, worin Melchinger eine strenge Teilung von Kunst und Politik gefordert und am Ende des Artikels Frisch für *Biografie: Ein Spiel* gelobt hatte, da dieser damit »einen fast vergessenen Bereich« reaktiviert habe: »das Private«.[6] Karsunke schrieb als Reaktion darauf: »Hitler und Himmler regieren, Gründgens und George spielen Theater, Arbeitsteilung. Es überrascht nicht, wenn dieses verworrene Geschwätz sich zu böserletzt mit Frischs *Biografie* ins Private zurückzieht – bei einer Auflage von 60 000 Stück.«[7] Zwar konnte Karsunkes Artikel im *Kursbuch* erscheinen,[8] der Satz über Frisch musste jedoch auf Unselds Intervention hin gestrichen werden.[9]

Die besonderen Maßstäbe im Umgang mit Werk und Person, die für Frisch galten, verdankten sich nicht zuletzt seiner ökonomischen Bedeutung für den Verlag. Diese lässt sich an den »ziemlich horrenden Auflagen«[10] seiner Bücher ablesen (die ja auch Karsunke einen Seitenhieb wert waren): Bis zum 30. Juni 1972 verbuchte der Suhrkamp Verlag über 2 100 000 verkaufte Bücher von Frisch.[11] So konnte oder musste sich der Verlag Frischs Wohlwollen auch etwas kosten lassen. Als etwa der Emil Müller Verlag 1970 unter dem Titel *Unfaßbar ist der Mensch* ein Frisch-Brevier veröffentlichte, für das eine Suhrkamp-Mitarbeiterin fälschlicherweise eine Druckgenehmigung erteilt

»fuer Zwecke der brutalen Verstaendigung«. Der Briefwechsel, hg. von Henning Marmulla und Claus Kröger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 292.

5 Vgl. z. B. Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 17. Februar 1965 an Uwe Johnson, ebd., S. 104–106, 289–293 (Kommentar).

6 Siegfried Melchinger, Revisionen oder: Ansätze zu einer Theorie des revolutionären Theaters, in: Theater 1969 (Jahressonderheft von *Theater heute*), S. 83–89, hier S. 89.

7 Zitiert nach: Unseld, Chronik 1970, S. 153.

8 Vgl. Yaak Karsunke, Die Straße und das Theater, in: Kursbuch 20, 1970, S. 53–71.

9 Vgl. Unseld, Chronik 1970, S. 102–105.

10 Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 53.

11 Vgl. Verkaufszahlen für MF-Bücher, Auflistung des Suhrkamp-Verlags, 1972, in: Annemarie Hürlimann, Nicola Lepp und Daniel Tyradellis (Hg.), Max Frisch 1911–2011. Begleitbuch zur Ausstellung *Max Frisch. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Berlin: Medialis, 2011, S. 99.

hatte, ließ Unseld kurzerhand die gesamte Auflage für 8656 DM aufkaufen, um Frisch nicht zu verärgern.[12]

Von der Macht, die Frisch innerhalb des Verlags hatte, konnte er sich auch überzeugen, als es im Umfeld der Feierlichkeiten zu seinem sechzigsten Geburtstag zu Streitigkeiten zwischen ihm und Unseld kam.[13] Der Verleger musste damals nämlich einlenken und einen ersten Schritt auf Frisch zu machen, obwohl dieser an den Misshelligkeiten auch nicht ganz unschuldig war. Unseld wurde seinerzeit nicht zuletzt von Johnson zum Nachgeben gedrängt und an den »Schaden« erinnert, »den eine Verärgerung Frischs dem Verlag zufügen kann«.[14] Möglicherweise war die Konzeption des *Stich-Worte*-Bandes also auch als eine Art Friedensangebot gedacht. Frisch jedenfalls, so Unseld, nahm den Plan für den »Jubiläums-Band[ ] zur Suhrkamp-Buchwoche« »mit wachsender Zustimmung, um nicht zu sagen Begeisterung, auf«.[15]

Bei der Vorbereitung der *Stich-Worte* kam es dann zu neuerlichem Streit, diesmal standen sich Johnson auf der einen, Frisch und Unseld auf der andern Seite gegenüber. Johnson, der die »Stich-Worte« aus Frischs Werk auswählte, erlitt am 18. Juni 1975 einen Herzinfarkt, was zur Folge hatte, dass er mit seiner Arbeit nicht ganz fertig wurde. Eine Übergabe der Druckvorlage war jedoch für den 30. Juni geplant und konnte nicht verschoben werden, da die hohe Auflage der *Stich-Worte*, »200 000 Exemplare«,[16] keine Verzögerung des Drucks erlaubte. So musste Johnson das Manuskript aus den Händen geben, ohne dass »die Reihenfolge der Kapitel« feststand und ohne dass »die Anordnung der einzelnen Texte innerhalb der Kapitel« entschieden war.[17]

Das ausgesuchte Textmaterial erwies sich dann als zu umfangreich. Mit Rücksicht auf die bereits gekaufte Menge Papier und die hohe Auflage wurde Johnson gebeten, »50 Buchseiten« zu streichen und »30–40 Seiten als mögliches Material« für Kürzungen anzugeben.[18] Unseld schlug gleich einige Stellen vor, auf die man verzichten könnte: einen »Brecht-Text«, eine Passage aus dem *Tagebuch 1966–1971* über Kissinger und »einen Text […], in dem Donald Barthelme erwähnt ist«.[19] Um im Zeitplan zu bleiben und Johnson dennoch die nötigen Streichungen zu ermöglichen, brachte Unselds Sohn Joachim am 2. Juli 1975 ein Umbruchexemplar der *Stich-Worte* zu Johnson nach England.

12 Vgl. Unseld, Chronik 1970, S. 269, vgl. S. 292 f.
13 Vgl. Unseld, Ein Fest für Max Frisch; Weidermann, Max Frisch, S. 304–307.
14 Uwe Johnson, Brief vom 23. März 1974 an Siegfried Unseld, in: ders./Unseld, Der Briefwechsel, S. 820–823, hier S. 821.
15 Siegfried Unseld, Reisebericht, zitiert nach: ebd., S. 856, Anm. 1.
16 Siegfried Unseld, Brief vom 2. Juli 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 866–869, hier S. 866.
17 Uwe Johnson, Brief vom 30. Juni 1975 an Siegfried Unseld, ebd., S. 863 f., hier S. 863.
18 Siegfried Unseld, Brief vom 2. Juli 1975 an Uwe Johnson, ebd., S. 866–869, hier S. 867.
19 Ebd.

zurück

Eine Woche später holte Burgel Zeeh, eine Mitarbeiterin des Verlags, die überarbeitete Version zusammen mit einem Begleitbrief wieder ab. Darin schrieb Johnson, er habe nun 50 Seiten gestrichen, darunter auch den von Unseld zur Streichung vorgeschlagenen »Brecht-Text, betreffend Lyrik«.[20] Gleichzeitig erklärte er aber, er wolle den Kissinger- und den Barthelme-Text beibehalten.

Tags darauf teilte Unseld Johnson telefonisch mit, es müssten nun doch noch einmal 40 Seiten zusätzlich gestrichen werden, zudem sei Frisch im Verlag anwesend und habe sich gegen die Aufnahme der Texte über Barthelme und Kissinger ausgesprochen. Für Johnson waren diese Eingriffe in seine Auswahl nicht tragbar. Er sah die Originalität seiner Arbeit in Gefahr; zumal er sich schon bei der Wahl des Titels dem Wunsch Unselds gefügt hatte. Ursprünglich sollte auf dem Buchumschlag stehen: »Max / FRISCH / ANGESTRICHEN / von / Uwe / JOHNSON«.[21] (In ihrer Untersuchung zur »literarischen Wechselbeziehung« von Frisch und Johnson weist Céline Letawe darauf hin, dass Johnsons Anteil am Jubiläumsbuch beim endgültigen Titel auch grafisch geschmälert wurde.)[22] Johnson stellte den Verlag schließlich vor ein Ultimatum; sollten noch weitere Eingriffe vorgenommen werden, würde er sich von den *Stich-Worten* distanzieren:

> Ihr habt mich um eine Arbeit gebeten, Ihr habt eine Arbeit von mir bekommen. Es tut mir leid, daß Max Frisch darin sich mißverstanden fühlt. Was Ihr damit vorhabt, ich hätte es zu verantworten. Verfahrt, wie Ihr wollt. Ersetzt meinen Namen auf dem Titelblatt und beim Vorwort durch Siegfried Unseld.[23]

Der Verlag lenkte ein und kürzte viel weniger als geplant; im Hinblick auf die bereits gekaufte Menge Papier musste jedoch die Auflage auf 180 000 Exemplare reduziert werden. Das wiederum war für den Verlag mit finanziellen Einbußen verbunden, weil die *Stich-Worte* zum fixen Preis von fünf Mark verkauft werden sollten. »Die Unkostensumme ist eindrucksvoll«, vermeldete Frisch in einem Brief an Johnson.[24]

Unseld nahm das Verlustgeschäft und die Misshelligkeiten rund um das Manuskript weit weniger gelassen. So schrieb er an Johnson:

> Ich werde nie wieder ein Unternehmen dieser Art machen, das, so exponiert, von Launen der Autoren abhängt. Natürlich auch von deren Bedingungen und

20 Uwe Johnson, Brief vom 8. Juli 1975 an Siegfried Unseld, ebd., S. 869–871, hier S. 870.
21 Uwe Johnson, Brief vom 4. April 1975 an Siegfried Unseld, ebd., S. 856–857, hier S. 856.
22 Vgl. Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 165–167.
23 Uwe Johnson, Brief vom 9. Juli 1975 an den Suhrkamp Verlag [von Elisabeth Johnson per Telefon verlesen], in: ders./Unseld, Der Briefwechsel, S. 872.
24 Max Frisch, Brief vom 11. Juli 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 126–130, hier S. 129.

> Einstellungen. […] Abgesehen von dem materiellen Aspekt litt ich unter Deiner Intoleranz gegenüber dem Buchprojekt, auf dem die ganze Buchwoche und damit so etwas wie das Schicksal des Verlages beruhte.[25]

Johnsons »Intoleranz« betraf in erster Linie Frischs Einmischungen in die Textauswahl. Nachdem er nämlich zuerst noch vermelden konnte, dass Frisch »darauf verzichtet, das Ergebnis vorher zu sehen«,[26] wurde ihm dann doch mitgeteilt, »dass Herr Frisch das Manuskript lesen wolle«.[27] Dadurch fühlte er sich »an jene ›Vorzensur‹« erinnert, die Frisch »nun gerade nicht ausüben wollte[]«.[28] Als dieser dann auch noch half, Material auszuwählen, das gestrichen werden konnte und dabei unter anderem auch zwei Texte aussuchte, für deren Beibehaltung Johnson sich klar ausgesprochen hatte (eben jenen über Kissinger und jenen, in dem Barthelme erwähnt wird), sah Johnson seine Auswahl vollends zensiert.

Obwohl die *Stich-Worte* längst im Druck waren, legte er eine genaue Liste der Texte an, die »[v]on Herrn Frisch aus der Druckvorlage der *Stich-Worte* ausgeschieden[]« wurden.[29] Diese Liste sandte er Frisch zusammen mit einem Brief, in dem er die ausgeschiedenen Texte folgendermaßen kommentierte: »Es sind viele kurze Texte, was bedeutet, dass Sie in die Struktur der Kapitel eingegriffen haben; es sind darunter solche Texte, deren nochmalige Vorzeigung Sie bei den Anhängern von ›Recht & Ordnung‹ eher diskreditiert hätte als empfohlen […].«[30] Johnsons Einschätzung, es handle sich hier um Zensur, teilt auch Letawe, die einen solchen Eingriff damit erklärt, dass hinter dem Jubiläumsband »nicht zuletzt eine kommerzielle« Absicht steckte:

> Das Bild von Frisch und seinem Werk, das mit dem Band *Stich-Worte* bei den Lesern verbreitet werden sollte, war für den künftigen Erfolg von Frischs Werk und vom Suhrkamp-Verlag […] von besonderer Bedeutung. Dieses Bild musste frei von den gesellschaftskritischen Texten sein, die Frisch schon bei vielen Schweizern und Deutschen unbeliebt gemacht hatten.[31]

---

25 Siegfried Unseld, Brief vom 15. September 1975 an Uwe Johnson, in: Johnson/Unseld, Der Briefwechsel, S. 874–876, hier S. 874 f.
26 Uwe Johnson, Brief vom 3. Juni 1975 an Siegfried Unseld, ebd., S. 861 f., hier S. 862.
27 Uwe Johnson, Brief vom 13. August 1975 an Max Frisch [Anlage 1 zu Uwe Johnsons Brief vom 20. August 1975 an Max Frisch], in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 136–140, hier S. 137.
28 Ebd.
29 Ebd. [Anlage 2], S. 140.
30 Ebd., S. 139.
31 Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 180 f.

Doch nicht nur, was Frischs Darstellung als öffentliche Person betraf, sah sich Johnson ins Handwerk gepfuscht.[32] Der Text über Donald Barthelme war in seinen Augen »unabgeltlich«, weil er eine »Verbindung« »herstellt zwischen diesem Buch und dem doch fast gleichzeitig erscheinenden *Montauk*«[33] – das übrigens im Paratext der *Stich-Worte* beworben wurde.[34]

5.2 *Departures* als Intertext

Die »Verbindung« zwischen Donald Barthelme und *Montauk* ist aus heutiger Sicht äußerst einfach zu durchschauen. Denn wie schon erwähnt hatte Frischs Frau mit dem amerikanischen Schriftsteller jene Affäre, die eines der thematischen Gravitationszentren von *Montauk* bildet. Interessanterweise wird dort aber nie gesagt, mit wem Marianne Frisch-Oellers fremdging. Zwar wird Barthelme im Gespräch mit Lynn einmal namentlich genannt: »DO YOU KNOW DONALD BARTHELME? […] HE IS A GOOD FRIEND OF OURS […].«[35] Und mit der ersten Person Plural soll dabei offenbar auch Frischs Frau mitgemeint sein. Wie Frisch Barthelme eigens versicherte, geschieht die Erwähnung des Namens jedoch »ohne direkten Bezug auf die Liebesgeschichte«.[36] Zu dieser Beschwichtigung sah sich Frisch genötigt, weil Barthelme mit rechtlichen Schritten drohte, nachdem er von Marianne Frisch-Oellers darüber orientiert worden war, dass er in Frischs »neue[m] Buch vorkomme«.[37]

Frisch nahm Barthelmes Drohung sehr ernst. Er wollte seine »noch vorhandene Lebenskraft nicht in einem Prozess verbrauchen«, und mit etwa »eine[r] halbe[n] Million« stand eine selbst für ihn beängstigende Entschädigungssumme im Raum (wie Frisch auf diese Zahl kam, ist unklar).[38] Aus Angst vor einem Rechtsstreit versuchte Frisch, Barthelme vorab zu besänftigen und von ihm »eine schriftliche Garantie, dass er keinen Prozess einleiten wird«, zu bekommen.[39] Im erwähnten Beschwichtigungsbrief – den Frisch »der

---

32 Zu Johnsons Versuch, in den *Stich-Worten* Frischs schriftstellerische und politische Entwicklung sichtbar zu machen, vgl. Céline Letawe, »Die Biografie ist auch nicht das was sie mal war«. *Max Frisch. Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson*, in: Johnson-Jahrbuch 16, 2009, S. 81–91.

33 Uwe Johnson, Brief vom 8. Juli 1975 an Siegfried Unseld, in: ders./Unseld, Der Briefwechsel, S. 869–871, hier S. 871.

34 Zudem lag dem Jubiläumsband auch eine Subskriptionskarte mit einem »[b]efristete[n] Vorzugsangebot« für Frischs *Gesammelte Werke* bei.

35 Bd. 6, S. 651.

36 Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1975 an Donald Barthelme, MFA.

37 Max Frisch, Brief vom 17. Mai 1975 an Helen Wolff, MFA.

38 Ebd.

39 Ebd.

nötigen Präzision wegen« auf Deutsch schrieb und es Barthelme überließ, ihn sich übersetzen zu lassen[40] – erklärt er neben den genauen Umständen, unter denen Barthelmes Name in *Montauk* genannt wird, auch, wie er die Persönlichkeitsrechte seines Konkurrenten gewahrt hat:

> Im Zusammenhang mit dieser Liebesgeschichte heisst es lediglich: ihr Freund. Sicher wird es Leute geben, die da die Identität erraten, zumal Sie gegenüber Siegfried Unseld (und andern) selber Ihre ernste Geschichte mit Marianne Frisch erzählt haben zu einer Zeit, als vor mir das Geheimnis noch immer gewahrt worden ist.[41]

Wenn Barthelme also kenntlich sein sollte, dann bloß aufgrund seines eigenen Verschuldens, weil er eben selbst über die Affäre geplaudert hatte. Zudem versicherte Frisch, er mache ihn »nicht lächerlich«, er »schmähe nicht den Mann, den Marianne liebt«.[42] Barthelme lenkte schließlich ein und versprach, auf juristische Mittel zu verzichten.[43]

Frischs Beteuerung, wonach Barthelmes Identität nur von bereits Eingeweihten zu erraten sei, entsprach jedoch nicht ganz der Wahrheit. Über intertextuelle Anspielungen wird in *Montauk* ein geschicktes Verweisspiel inszeniert, das es besonders findigen Lesern und Leserinnen erlauben würde aufzuschlüsseln, wer der nicht namentlich genannte Rivale war. Allerdings hätte Barthelme kaum dagegen protestieren können, da dieses Verweisspiel fast ausschließlich auf einer literarischen Indiskretion beruht, für die er selber verantwortlich war:
In *Montauk* wird beschrieben, wie Frisch zusammen mit seiner Frau per Schiff nach Europa zurückreist und gegen sich selber Schach spielt, wobei er »meistens verlier[t]«, das heißt, sich »mit der verlierenden Farbe« identifiziert, »wenn es plötzlich zum Matt kommt«:

> Wenn ich mich auf die andere Seite des kleinen grünen Tisches setze, bevor die Entscheidung auf dem Brett gefallen ist, so bin wieder ich es, der verliert. Was ja einerlei ist! Ich habe nur nicht wissen können, woher das kommt.[44]

»[W]oher das kommt«, dass er sich größtenteils mit der Position des Verlierers identifiziert, wird nicht ausgeführt. Die dadurch geschaffene Leerstelle lässt sich jedoch verhältnismäßig einfach füllen. Bereits zu Beginn von *Montauk* wird deutlich, welche Probleme mit Sieg und Niederlage im Schachspiel in

40 Ebd.
41 Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1975 an Donald Barthelme, MFA.
42 Ebd.
43 Vgl. Max Frisch, Brief vom 5. Juni 1975 an Donald Barthelme, MFA.
44 Bd. 6, S. 725.

zurück

Beziehung gebracht werden. Als Frisch auf dem »WASHINGTON SQUARE« »die Schachspieler an den öffentlichen Steintischen« beobachtet, heißt es:

> Heute hat mich einer gefragt, ein Schwarzer, ob ich Lust habe zu einer Partie. Kein sehr guter Spieler, wie ich vorher bemerkt habe, und trotzdem wage ich's dann nicht. Kann ich mir keine Niederlagen leisten? Oder keinen Sieg? weil er nichts bewirkt; im Gegenteil, nachher klafft das Bewußtsein meines häuslichen Versagens –[45]

Dass die »Niederlagen« auf dem Schiff nach Europa auf ähnliche Weise symbolisch aufgeladen und mit einem »häuslichen Versagen[ ]« verbunden sind, legt das längere englischsprachige Zitat nahe, das unmittelbar an die Beschreibung der Schiffspassage anschließt. Denn darin, so kann man es sich zusammenreimen, geht es um einen Ehemann, dessen Frau ihn mit einem Bekannten betrügt:

> […] Ich habe nur nicht wissen können, woher das kommt.
>
> BUT WHERE ARE YOU TODAY? PROBABLY OUT WITH YOUR HUSBAND FOR A WALK … DO YOU THINK HE HAS NOTICED: WHAT FOOLISHNESS! IT IS AS OBVIOUS AS A BUMPER STICKER, AS OBVIOUS AS AN ABDICATION … I HAVE SPENT MANY MESSAGE UNITS SEEKING YOUR VOICE, BUT I ALWAYS GET FREDERICK INSTEAD. WELL, FREDERICK, I ASK CORDIALLY. WHAT AMAZING TRIUMPHS HAVE YOU ACCOMPLISHED TODAY?[46]

Über diese Passage schrieb Frisch seiner amerikanischen Verlegerin, dass sie »gut passen würde«, weil sie »die Situation auf dem Schiff (Schach etc.) motiviert und zwar von außen her, also die Romanze in Erscheinung bringt und dies ohne Indiskretion von mir her«.[47] Es handelt sich dabei nämlich um ein Zitat aus einem Text, dessen Autor und Titel zwar nicht genannt werden, den aber, gemäß Johnson, »jeder mit literarischem Verstand erkennen wird als einen Text von Donald Barthelme«.[48]

Der Ausschnitt stammt aus dessen Text-Collage *Departures*, die im Oktober 1971 im *New Yorker* abgedruckt[49] und ein Jahr später auch in Barthelmes

---

45 Ebd., S. 629. Angesichts der symbolischen Aufladung, die Sieg und Niederlage im Spiel hier erhalten, mag es kaum erstaunen, dass man über Frisch lesen kann, er sei ein schlechter Verlierer gewesen: »Mit dem Verlieren hatte er übrigens mindestens so viele Schwierigkeiten wie der von ihm beschriebene Dürrenmatt. Marianne Frisch erinnert sich noch heute, dass sie ihn öfter absichtlich gewinnen ließ, weil sie keinen verdorbenen Abend wollte, mit ausgiebigem, griesgrämigem Schweigen des Mannes hinterher.« (Weidermann, Max Frisch, S. 297) Vgl. Frauke Meyer-Gosau, Vorbild: Max Frisch [Interview mit Adolf Muschg], in: Cicero. Magazin für politische Kultur, 17. Februar 2011.

46 Bd. 6, S. 725 f.

47 Max Frisch, Brief vom 27. Mai 1975 an Helen Wolff, MFA.

48 Uwe Johnson, Brief vom 13. August 1975 an Max Frisch [Anlage 1 zu Uwe Johnsons Brief vom 20. August 1975 an Max Frisch], in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 136–140, hier S. 139.

49 Donald Barthelme, Departures, in: The New Yorker, 9. Oktober 1971, S. 42–44.

Textsammlung *Sadness* aufgenommen wurde. Ursprünglich sollte der Text in *Montauk* zwar nicht mit dem Namen des Autors, aber immerhin zusammen mit einer Quellenangabe abgedruckt werden: »(in: THE NEW YORKER, 9. 10. 1971)«.[50] Wenngleich es in der publizierten Fassung schwieriger ist, den Autor des Zitats zu identifizieren – schwieriger wohl auch, als von Johnson behauptet –, dürfte der Text doch aufgrund seiner Veröffentlichung in einem äußerst renommierten, wenn nicht gar dem renommiertesten Publikationsorgan für literarische Texte im englischen Sprachraum einem breiteren Publikum bekannt oder zumindest zugänglich gewesen sein.

Departures besteht aus acht verschiedenen Teilen, die vordergründig nicht über ein gemeinsames Thema verbunden sind. Das Zitat in *Montauk* stammt aus dem letzten Part, wobei die Elisionspunkte für Stellen stehen, die nicht aus Barthelmes Text übernommen wurden. Nur schon ein oberflächlicher Blick in den vollständigen Text verdeutlicht, dass die Zusammenhänge zwischen den solitären Schachspielen an Bord des Schiffs nach Europa, Frischs »häusliche[m] Versagen[ ]« und Barthelmes *Departures* viel ausgeprägter sind, als es das Zitat in *Montauk* zunächst erwarten lässt. Nicht nur, dass es in Barthelmes Text eben um einen »HUSBAND« namens »FREDERICK« geht, der von seiner Frau betrogen wird. Er ist auch Schriftsteller – »[h]e has written another beautiful poem« – und obendrein einer von Weltruhm: »Bidding for world rights to his breath has begun at $ 500 000.«[51] Zudem – und nun wird endgültig klar, dass das Zitat aus *Departures* in *Montauk* nicht zufällig unmittelbar auf die Beschreibung der Schiffsreise von Amerika nach Europa folgt – endet Barthelmes Text damit, dass die Geliebte sich an Bord eines Schiffs begibt und abreist:

> Now you are climbing aboard a great ship, and the hawsers are being loosed, and the flowers in the cabins arranged, and the dinner gong sounded. I am sure you will eat well aboard that ship, but you don't understand – it is sailing away from me![52]

Dass Barthelme in *Departures* über seine Affäre mit Marianne Frisch-Oellers schrieb und dass mit dem ahnungslosen *Fr*ederick *Fr*isch porträtiert werden sollte, stand für diesen außer Frage, als er den Text 1975 entdeckte; am 20. Januar schrieb er dazu an Johnson:

> Marianne kann sich scheiden lassen; Literatur als Ehebruch. Ihre Schamhaftigkeit bei dem Gedanken an ihr nächstes Auftreten an der Buchmesse – Indiskretion etc. – sie hat sich nicht geschämt, als der beigelegte Text von Barthelme erschienen ist, dieses noble Porträt von ihr und ihrem husband: – 9. X. 1971, while we

---

50 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:7, MFA.
51 Barthelme, Departures, S. 44.
52 Ebd.

zurück

were living in town [i. e. New York] … Ich habe den Text erst gestern gefunden und finde ihn verwendbar, eine Chance für Barthelme, sich selber darzustellen.[53]

Man darf bezweifeln, dass Frisch in *Montauk* aus *Departures* zitiert, damit sich Barthelme präsentieren kann. Vielmehr scheint es, als ob er mit dieser Bemerkung seine überlegene Position dem Rivalen gegenüber unterstreichen will, für den es eben »eine Chance« ist, wenn einer seiner Texte in einem Werk von Max Frisch zitiert wird. Wahrscheinlich reagierte Frisch damit auch auf den unterschwelligen Kampf um symbolisches Kapital, der in *Departures* zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler und dem betrogenen Ehemann Frederick ausgetragen wird. Dieser, so Rolf Kieser, werde mit »ätzende[m] Hohn« überschüttet, weshalb sich der Text als beleidigender »Angriff des amerikanischen Schriftstellers auf seinen Kollegen und Rivalen« begreifen lasse.[54]

Zwar wird Frederick vordergründig um seiner literarischen Erfolge willen bewundert, seine schriftstellerischen Leistungen stehen gleichzeitig aber doch im Ruch der Provinzialität: »I admire him. Everything he does is successful. He is wanted for lectures in East St. Louis, at immense fees.«[55] Obschon die Lesungen oder Vorlesungen mit horrenden Gagen abgegolten werden, finden sie mit East St. Louis an einem völlig unbedeutenden Ort statt. Zum einen handelt es sich eben um *East* St. Louis, Illinois, und nicht um das viel größere und bekanntere St. Louis, Missouri. Zum andern liegen beide Städte im amerikanischen *Midwest*, der allgemein – und insbesondere aus New Yorker Sicht – nicht gerade als kulturelle Hochburg gilt.

Auch anderweitig werden Fredericks Erfolge subtil untergraben. Die zweite der beiden Ehrungen, die ihm hier einmal von wirklich renommierten Institutionen zuteil werden sollen, verweist unterschwellig auf eine ganz bestimmte Eigenschaft Fredericks: »He has been offered a sinecure at Stanford and a cenotaph at C.C.N.Y. [i. e. City College of New York].«[56] Das in Aussicht gestellte Ehrengrab oder -mal kann man durchaus als Hinweis auf das fortgeschrittene Alter Fredericks verstehen. Gelesen als literarische Verarbeitung seiner Affäre mit Marianne Frisch-Oellers würde Barthelme also genau auf jene Eigenschaft Frischs anspielen, die in einem Vergleich zu

---

53 Max Frisch, Brief vom 20. Januar 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 111–113, hier S. 111.

54 Kieser, Land's End, S. 236 f.

55 Barthelme, Departures, S. 44.

56 Ebd., S. 44. Dass mit der Abkürzung »C.C.N.Y.« das »City College of New York« gemeint ist, wie auch Kieser vorschlägt (Kieser, Land's End, S. 237), ist viel plausibler als die im Kommentar zum Frisch/Johnson-Briefwechsel vorgeschlagene »Chamber of Commerce, New York« (Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 112, Anm. 156); als »sinecure« bezeichnet man eine bezahlte Position, für die keine eigentliche Arbeitsleistung zu erbringen ist.

dessen Ungunsten ausfallen würde; wie schon erwähnt, war Frisch zwanzig Jahre älter als Barthelme.

Ein weiterer, ungleich böserer Seitenhieb auf den gehörnten Ehemann dürfte im Namen von Fredericks Frau stecken, den man erst ganz am Schluss des Textes indirekt erfährt. Denn ihr Name, »Philippa[]«,[57] ist in einer leicht abweichenden Schreibweise literaturgeschichtlich bereits besetzt. Filippa heißt ausgerechnet eine Frau in Boccaccios *Dekameron*, die von ihrem Mann beim Ehebruch erwischt wird. Für ihre Treulosigkeit wird sie vor Gericht gestellt und soll mit dem Tod durch Verbrennung bestraft werden. Sie kann jedoch geltend machen, sie habe sich ihrem Mann immer widerspruchslos hingegeben – was er auch bestätigt –, er aber habe sie nicht ausreichend befriedigen können:

> [W]enn er von mir immer alles das, was er gebraucht hat und gewünscht hat, bekommen hat, was sollte oder soll ich denn mit dem machen, was er übrigläßt? Es vor die Hunde werfen? Ist es nicht viel besser, damit einem Edelmanne, der mich mehr liebt als sich, zu dienen, als es zugrunde gehn oder verderben zu lassen?[58]

Die Frau wird daraufhin freigesprochen und das Gesetz sogar dahingehend geändert, dass künftig nur noch Frauen verbrannt werden sollen, die ihren Ehemann für Geld betrügen.[59]

Ob Frisch den intertextuellen Tiefschlag bemerkt hat, der sich hinter dem Namen Philippa verbirgt, ist nicht bekannt. In einem Brief an Barthelme wird jedoch deutlich, dass er eine andere, harmlosere Stelle offenbar sehr wohl als Spitze gegen seine sexuelle Leistungsfähigkeit wahrgenommen hat: »Das ist nicht Fiction, sondern getarnter Klatsch und in der Formulierung schmutzig-elegant: I AM SURE YOU WILL EAT WELL ABOARD THAT SHIP. Was soll sie mit diesem husband anderes als EAT.«[60]

Verständlicherweise hat Frisch Passagen aus Barthelmes Text, die sich als Angriff auf ihn verstehen lassen, in *Montauk* nicht zitiert und sich vor allem auf jene Stellen beschränkt, die Fredericks Unwissenheit über die Affäre seiner Frau zum Thema haben. Während für Frisch jedoch bei der Lektüre von *Departures* klar war, dass es sich dabei um ein »Porträt« von seiner Frau »und ihrem husband« handelt, ist dieser Zusammenhang für einen potenziellen Leser oder eine potenzielle Leserin nicht so einfach ersichtlich – selbst dann nicht, wenn er oder sie den Text als Zitat aus Barthelmes *Departures* erkennen kann und der Parallelen zwischen Frisch und Frederick gewahr wird. Viel-

57 Barthelme, Departures, S. 44.
58 Giovanni di Boccaccio, Das Dekameron, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Insel, 1972, S. 553.
59 Zu Boccaccios Text vgl. z. B. Matt, Liebesverrat, S. 33–44.
60 Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1975 an Donald Barthelme, MFA.

zurück

leicht werden in *Montauk* deshalb weitere Hinweise darauf gestreut, wer in Frederick und seiner Frau literarisch abgebildet wurde.

Neben der Erwähnung von Frischs »häusliche[m] Versagen[]« finden sich in *Montauk* anfänglich nur vereinzelte Andeutungen auf die Affäre von Marianne Frisch-Oellers, etwa dass Frisch »nicht zufällig« auf die »TRATTORIA DA ALFREDO« stößt, sondern sie gesucht hat, »als gäbe es hier ein Gefühl abzuholen: A CAUSE D'UNE FEMME«.[61] »O triste, triste était mon âme / A cause, à cause d'une femme«,[62] heißt es bei Paul Verlaine, von dem Frisch das Zitat nach eigenen Angaben übernommen hat.[63] Dieses hat er übrigens auch in privater Korrespondenz verwendet, um den Grund seiner Reise zu benennen: »Ich bin in diesem Jahr schon zweimal in N.Y. gewesen, aber jedesmal kurz; ich habe mich versteckt vor allen Freunden, Reise A CAUSE D'UNE FEMME […].«[64] Die im Gedicht erwähnte Traurigkeit der Seele scheint sich beim Besuch der »TRATTORIA« nicht einzustellen, dafür aber ein »Gefühl der Scham, daß ich hier stehe zwei Jahre später«.[65] Was damals genau vorgefallen ist, wird nicht näher ausgeführt, aber immerhin deutlich genug umschrieben: »Eine natürliche Geschichte. Hätte ich denn Schüsse abgegeben?«[66] Inwiefern die unmissverständlich angedeutete Affäre von Frischs Frau mit dem italienischen Lokal zusammenhängt, sollte ursprünglich in *Montauk* eigens expliziert werden, wurde dann aber noch bei der Niederschrift verworfen:

> ich habe die kleine Trattoria gesucht, ~~A CAUSE D'UNE FEMME~~ als gäbe es hier noch ein Gefühl abzuholen: A CAUSE D'UNE FEMME. Dann Warten auf Grün. Uebrigens habe ich die kleine Trattoria~~, wo Ihr euch immer getroffen habt~~ nur von aussen gesehen; die Stühle auf den kleinen Tischen. Denn es ist früher Vormittag. Sobald dann wieder Grün ist, weiss ich: Eine natürliche Geschichte. Hätte ich denn Schüsse abgegeben?[67]

Wie Frisch von der »natürliche[n] Geschichte« erfahren hat, wird in *Montauk* parallel zur Beschreibung eines Pingpongspiels gegen Lynn erzählt. Es ist also wiederum eine Niederlage in einem Spiel – »Lynn gewinnt 5:3« –,[68] die das »häusliche[] Versagen[]« in Erinnerung ruft. Dieses besteht insbesondere darin, dass Frisch nichts von der Affäre seiner Frau bemerkt und »in

61 Bd. 6, S. 632.
62 Paul Verlaine, Gedichte. Französisch und Deutsch, hg. von Hannelise Hinderberger, Heidelberg: Schneider, [4]1979 (Sammlung Weltliteratur), S. 118.
63 Vgl. Max Frisch, Brief vom 9. September 1975 an Helen Wolff, MFA.
64 Max Frisch, Brief vom 4. Juni 1975 an Rolf Kieser, zitiert nach: Kieser, Land's End, S. 233.
65 Bd. 6, S. 632.
66 Ebd.
67 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
68 Bd. 6, S. 700.

Unkenntnis der Lage« gelebt hat.[69] Erst »später (1973) in einem Gespräch am steinernen Tisch« wurde er »in Kenntnis« gesetzt:

> Keine Beichte; ein Gespräch über die Selbstverwirklichung der Frau. Sie sagt es beiläufig. […] Eine natürliche Geschichte. Dazu gibt es nicht viel zu sagen. Sie hat ein volles Jahr gedauert; eine große Liebe; sie hätten miteinander leben mögen.[70]

Über den Geliebten wird wenig gesagt, aber Frisch kennt »den andern Mann und schätzt ihn sehr«.[71] Viel mehr erfährt man auch nicht aus der in *Montauk* beschriebenen Begegnung mit ebenjenem »andern Mann«, der an dieser Stelle äußerst dezent, wie Frisch es Barthelme versprochen hat, als »ihr[] Freund« bezeichnet wird. Auf wen sich das Possessivpronomen bezieht, lässt sich dabei nur über den Ort des Treffens, »TRATTORIA DA ALFREDO«, und über die Bemerkung erschließen, dass »[d]ie Offenheit zwischen uns, jetzt möglich« sei.[72]

Süffisanterweise wird zudem gerade in dieser Passage ein zweites, viel kürzeres und deshalb unauffälligeres Zitat aus *Departures* eingestreut: »Ich bleibe nicht lang; ich habe noch ein Geschenk zu kaufen, einen Western-Hut: A BROWN CAMPAIGN HAT.«[73] In Barthelmes Text trägt Fredericks Frau einen »brown campaign hat« – einen »Royal Canadian Mounted Police hat«.[74] Nun wird der »BROWN CAMPAIGN HAT« in *Montauk* aber nicht mit dem Hut der sogenannten *Mounties* gleichgesetzt, sondern eben mit dem ganz ähnlich aussehenden »Western-Hut«. Damit wird eine Verbindung hergestellt zwischen dem wichtigsten dinglichen Attribut der literarischen Philippa aus *Departures* und der Darstellung von Marianne Frisch-Oellers in *Montauk*. Zu den Dingen nämlich, die an ihr noch »[z]u beschreiben wäre[n]«, gehört auch ihr »lederner und vom Regen verwaschener *Texas-Hut*«.[75] Bereits zuvor wird außerdem erzählt, Frisch erinnere sich daran, wie er »vor zwei Jahren« – zur selben Zeit also, wie sich die »natürliche Geschichte« in der »TRATTORIA DA ALFREDO« zugetragen hat – am Hotelfenster nach seiner Frau Ausschau hielt: »Wenn man auf jemand wartet (wie vor zwei Jahren) und also die Person erkennen will, ist es schwierig: ein *brauner Hut* und schon meint man, sie kommt, sie kommt nicht sehr spät, kein Grund zu Verdacht.«[76] Ein möglicher Anschluss des Farbattributs an den »*BROWN* CAMPAIGN HAT« und damit ein

69 Ebd., S. 698; vgl.: »in Unkenntnis seiner Lage«, »daß er so nicht reden würde in Kenntnis der Lage« (ebd., S. 699).
70 Ebd., S. 700.
71 Ebd., S. 698.
72 Ebd., S. 749.
73 Ebd.
74 Barthelme, Departures, S. 44.
75 Bd. 6, S. 747; im Original keine Hervorhebung.
76 Ebd., S. 673; im Original keine Hervorhebung.

zurück

weiterer Hinweis darauf, wen Barthelme in seinem Text literarisch porträtiert hat, war Frisch hier immerhin so wichtig, dass er auf den Korrekturfahnen des Verlags »ein gleicher Hut« noch zu »ein brauner Hut« änderte.[77]

Die Beschreibung, wie Frisch aus dem Hotelfenster gespäht hat, und das Treffen mit dem früheren Nebenbuhler sind nicht nur über das Motiv des braunen Huts verbunden, sondern weisen auch sonst eine bedeutsame Gemeinsamkeit auf. In der einen Szene wartet Frisch auf seine Frau, die anscheinend zu spät kommt, »nicht sehr spät, kein Grund zu Verdacht«.[78] Wie er im Nachhinein weiß, wäre der Verdacht, sie verspäte sich wegen einer Affäre, sehr wohl angebracht gewesen: »Man kann sich täuschen […].«[79] In der andern Szene wird anschließend an Frischs Essen mit »ihrem Freund« in der ominösen »TRATTORIA« ein Besuch in dessen Wohnung beschrieben (die, wie genau vermerkt wird, nur »[s]ieben Minuten zu Fuß« entfernt ist).[80]

Interessanterweise ereilt den »Freund« nun ein ähnliches Schicksal wie einst Frisch; auch *seine* Partnerin verspätet sich: »Als seine neue Gefährtin nach Hause kommt, blickt er auf die Uhr: wo sie denn die ganze Zeit gewesen sei?«[81] Der ehemalige Rivale scheint nun mit einer ähnlichen Situation konfrontiert wie ehedem Frisch. Dieser hat sich früher mit der gleichen Frage geplagt, jedoch ohne sie auszusprechen: »Er fragt[e] nicht: Wo bist du gewesen?«[82] Während Frisch damals also gute Miene zum bösen Spiel gemacht haben soll, wird die Eifersucht des Freunds als so bestimmend dargestellt, dass in der Folge gar kein richtiges Gespräch mehr zustande kommen will. Jeder Ansatz dazu wird gleich von ihm unterbrochen, da er partout wissen will, wo seine Freundin so lange war. Dass sich hier der einstige sexuelle Rivale selber in der Position dessen wiederfindet, der »Grund zu Verdacht« hat und sich mit Eifersucht plagt, musste Frisch nicht eigens erfinden.[83] Und so scheint denn auch eine gewisse Genugtuung durch, wenn Frisch dieses Detail aus der Beziehung von Barthelme und dessen späterer vierten Frau Marion Knox erzählt:

> Drei Uhr; sie ist um elf Uhr aus dem Haus gegangen. […] Er will es nun wirklich wissen, wo sie überall gewesen ist seit elf Uhr. Sie lacht und zeigt ihre Einkäufe; nicht eben viel. Dafür vier Stunden? […] Er scherzt noch immer: wenn man im Office anruft, so macht sie Einkäufe oder ist in der Bibliothek gewesen, wo man

77 *Montauk*-Korrekturfahnen des Suhrkamp Verlags, MFA.
78 Bd. 6, S. 673.
79 Ebd.
80 Ebd., S. 749.
81 Ebd.
82 Ebd., S. 698.
83 Vgl. Tracy Daugherty, Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme, New York: St. Martin's Press, 2009, S. 378 f., 382.

nicht anrufen kann, und wenn man nicht im Office angerufen hat, so ist sie die ganze Zeit im Office gewesen. Sie lacht; er nicht.[84]

5.3 Der Name Lynn

Die sexuelle Rivalität zwischen Frisch und Barthelme sowie die angedeutete Möglichkeit des Rollenwechsels – dass dem ehemaligen Nebenbuhler selber Hörner aufgesetzt werden könnten – spielen wahrscheinlich auch eine wichtige Rolle bei der Lösung einer Frage, die sich bei einer Beschäftigung mit *Montauk* geradezu aufdrängen kann. Gestellt hat sie sich zumindest schon der wahrscheinlich ersten Leserin von Frischs Buch. Bereits Marianne Frisch-Oellers fragte sich und auch Johnson: »Warum heisst […] das Mädchen Lynn (ihr wirklicher Name ist Alice)?«[85]

Obwohl sich Richard Dindo in seiner Verfilmung *Journal I–III* auf die Suche nach »Lynn« begibt und dabei Freunde und Bekannte von »Lynn« interviewt – deren eine sich dann auch prompt verspricht und sie »Alice« nennt –,[86] wusste bald einmal jeder, der es wissen wollte, nicht nur Marianne Frisch-Oellers, dass »Lynn« nicht der richtige Name der in *Montauk* porträtierten jungen Frau war. Denn wie erwähnt war Frisch von Mai 1980 bis April 1983 mit Locke-Carey liiert,[87] und dass es sich bei der jungen Frau an seiner Seite um dieselbe Person handelt, von der er in *Montauk* berichtet, war schon Anfang 1981 in den Klatschspalten nachzulesen.[88]

Die Besonderheit, dass Alice Locke-Carey also als einzige Person in *Montauk* weder mit ihrem richtigen Namen noch mit ihrer richtigen Vornamensinitiale (wie Werner Coninx alias »W.«) benannt wird,[89] ist allein schon erklärungsbedürftig, weil diese Ausnahme dem Vorsatz, zu erzählen, »ohne irgend etwas dabei zu erfinden«, zuwiderläuft.[90] Dass es Frisch damit bis zu einem gewissen Grad ernst war, zeigte sich auch im Umfeld jenes drohenden

84 Bd. 6, S. 750.
85 Marianne Frisch-Oellers, Brief vom 28. Januar 1975 an Uwe Johnson, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 113–115, hier S. 114.
86 Dindo, Journal I–III, 01:39:30; ders., »Max Frisch, Journal I–III«, S. 64 f.
87 Vgl. z. B. Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 205 f. (Anmerkungen); im Tagebuch aus dieser Zeit, das die Widmung »Für Alice« tragen sollte (Peter von Matt, Herausgeberbericht, in: Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 198–203, hier S. 198), wird sie übrigens jeweils bei ihrem richtigen Namen genannt (vgl. Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 43, 60, 83 f., 142 f., 147, 158, 172).
88 Vgl. Hildegard Schwaninger, Notizen zu Namen. Max Frisch eroberte seine »Montauk-Liebe« neu, in: Züri Leu, 27. Januar 1981.
89 Vgl. Vogel-Klein, Max Frisch’s *Montauk*, S. 173.
90 Bd. 6, S. 671.

Rechtsstreits mit Barthelme. Nachdem Frisch nämlich erfahren hatte, dass es zu Problemen mit dem amerikanischen Schriftsteller kommen könnte, spielte er in einem Brief an Helen Wolff mehrere Varianten durch, wie einem Gerichtsverfahren aus dem Weg zu gehen sei. Neben der Möglichkeit, »MARIANNE aus meinem Buch« zu »streiche[n]«, was sich jedoch »als Ausdruck einer rabiaten Verachtung« lesen lasse, zog er auch in Betracht, seinen ehemaligen Rivalen zu verfremden:

> Ich gebe dem Mann (von dem das Buch sagt, dass ich ihn schätzte) einen andern Namen, JACK, und einen andern Beruf, z. B. Filmer oder College-Professor; er darf ja nicht als Taugenichts erscheinen, denn das wäre eine andere Geschichte, eine andere Marianne. […] Diese Lösung geht aber grundsätzlich nicht, da das Buch, unter ein Motto von Michel de Montaigne gestellt, zwar allerlei verschweigt, aber verspricht, dass ich nicht in Erfindungen ausweiche.[91]

Auf das Montaigne-Motto berief sich Frisch auch in der Korrespondenz mit Barthelme, um diesem zu erklären, weshalb er sich in seinem Buch strikt an die Fakten hält:

> Womit mein Buch sich befasst: wie verhalte ich mich als alternder Mann zu dieser natürlichen Geschichte, seit ich davon weiss. Darüber zu schreiben nehme ich mir das Recht. Allerdings tue ich es (die Vorrede von Michel de Montaigne zu seinen ESSAIS ist das Motto meines Buches) ohne Halb-Fiction, die Fakten und Namen fälscht.[92]

Umso bemerkenswerter ist es also, dass Frisch nun eben doch einen »fiktiven Namen« verwendet hat und damit, so Andreas Kilcher, »indirekt den (im Motto auf Montaignes Essays rekurrierenden) Vorsatz des autobiographischen Buches, aufrichtig von sich reden zu wollen, in Frage« gestellt hat.[93]

Weshalb also entschied sich Frisch bei der Benennung der jungen Frau an seiner Seite für eine Möglichkeit, die er sonst »grundsätzlich« ausschloss? Die naheliegendste Erklärung, dass er damit schlicht und einfach versuchte, die Identität der beschriebenen Person zu kaschieren, scheint nur bedingt zu greifen. Denn Alice Locke-Carey fühlte sich trotz der Namensverfremdung bloßgestellt: »Ja, es war ein Schock. Vor allem, weil er sich überhaupt keine Mühe gegeben hatte, meine wahre Identität zu verhüllen: Die dreißigjährige

---

91 Max Frisch, Brief vom 17. Mai 1975 an Helen Wolff, MFA. In *Montauk* wird tatsächlich einmal »ein gewisser Jack« erwähnt, der Marianne Frisch-Oellers »verführen«, »ja geradezu vergewaltigen« wollte, es deutet jedoch nichts darauf hin, dass damit Barthelme gemeint sein soll (Bd. 6, S. 699).

92 Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1975 an Donald Barthelme, MFA.

93 Kilcher, Max Frisch, S. 111. Vgl. auch Salzmann, Kommunikationsstruktur der Autobiographie, S. 48.

rothaarige Verlagsassistentin von Helen Wolff – wer es wissen wollte, wusste sofort, wer diese Lynn ist.«[94] Zudem hätte sich für den bloßen Zweck der Verfremdung auch die Möglichkeit angeboten, den Vornamen auf die Initiale abzukürzen; so wie andernorts in *Montauk* eben Werner Coninx alias »W.« anonymisiert wurde.

Es stellt sich deswegen die Frage, ob die Namensänderung von Alice zu Lynn eine Funktion erfüllt, die über den Schutz von Persönlichkeitsrechten hinausgeht. Einerseits ist es denkbar, dass Alice als Vorname literarisch schon zu stark besetzt war. Die Konnotation, die sich mit ihm verbindet – zumal bei einer Frau mit kindlichen Attributen –, wird in *Montauk* gewissermaßen gleich selbst zum Thema; dort nämlich, wo Lynns Klarname verdeckt genannt wird: »ALICE IN WONDERLAND«.[95] Andererseits wäre es aber auch möglich, dass der Name Lynn für Frisch einen Mehrwert hatte, der rechtfertigt oder erklärt, weshalb er ausgerechnet in diesem Punkt seinem Aufrichtigkeitsvorsatz zuwiderhandelte.

Erstaunlicherweise finden sich in der Forschung nur gerade zwei Arbeiten, die sich mit einer möglichen Deutung des Vornamens Lynn beschäftigen. Einerseits der bereits erwähnte Versuch, *L*ynn als intertextuellen Verweis auf Büchners *Leonce und* L*ena* zu verstehen, andererseits die nicht viel plausiblere These – welche ebenfalls mit einer »phonetischen Ähnlichkeit der Namen« operiert –, es bestehe eine Verbindung zwischen Lynn und dem eponymen Bin aus Frischs *Bin oder Die Reise nach Peking*.[96] Nicht gerade zur literarischen Bedeutung des Namens, aber immerhin zu seinem Klang äußerte sich Isolde Schaad in einem Interview für die Ausstellung des Zürcher Strauhofs anlässlich von Frischs hundertstem Geburtstag: »Lynn ist so ein griffiger amerikanischer Name, der zu dieser modernen Turnschuh-Emanze – hat man damals gesagt – sehr gut passt, ein Einsilber.«[97] Eine Erklärung, weshalb ein einsilbiger Name besonders gut zu einer emanzipierten Frau passen soll, blieb Schaad an dieser Stelle jedoch schuldig. Da die intertextuellen Erklärungsversuche kaum überzeugen können und auch der Kommentar, der den Namen mit einer bestimmten Assoziation verbindet, mehr Fragen aufwirft,

---

94 Weidermann, Max Frisch, S. 321.

95 Bd. 6, S. 723.

96 Nedialka Bubner, Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch, Hamburg: Kovač, 2005 (Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 84), S. 174.

97 Isolde Schaad, Videointerview, gezeigt in: Max Frisch. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, 16. März – 4. September 2011 im Museum Strauhof, Zürich.

zurück

als er beantwortet, soll an dieser Stelle eine psychologisch-biografische Deutungsmöglichkeit des Namens in Erwägung gezogen werden.

Frischs Reaktion auf das »Gespräch über die Selbstverwirklichung der Frau«, in dem Marianne Frisch-Oellers ihn über die »natürliche Geschichte« zwischen ihr und ihrem Liebhaber »in Kenntnis« gesetzt hat, wird als betont sachlich und gefasst beschrieben: »Er fällt nicht vom Roß wie der Reiter am Bodensee, sondern geht an die Arbeit; Korrespondenzen beruflicher Art.«[98] In einem Nachtrag wird dann aber eingestanden, es sei später, während der Niederschrift von *Montauk*, gleichwohl noch zu einem Gefühlsausbruch Frischs gekommen, jedoch nicht gegenüber seiner Frau, sondern in einem »Männergespräch[]«: »Später, ungefähr einen Monat nach diesem Pingpong [scil. mit Lynn], falle ich doch vom Roß – ich beschimpfe Jörg, der mir einmal, 1972, eine Arbeit von sechs Jahren gerettet hat vor gänzlicher Verstümmelung; ein Freund also.«[99] Gemeint ist hier der Schweizer Schriftsteller Jörg Steiner (1930–2013), der Frisch in der Endphase des *Tagebuchs 1966–1971* behilflich war[100] und 1973 auch das Lektorat des *Dienstbüchleins* übernommen hat.[101] Die beiden Autoren standen sich nicht nur beruflich sehr nah; Frischs Briefe an Steiner gehen zuweilen sehr ins Intime, so erzählt er diesem von wiederkehrenden Träumen,[102] berichtet über Alkohol- und Eheprobleme[103] und beschreibt auch seine »Anfälle« von »Jähzorn«,[104] die ihn im Frühjahr 1974 heimsuchten und die er teilweise auch in *Montauk* erwähnt.[105] Ausgerechnet dieser »Freund« also wusste um die Liaison von Frischs Frau und hatte für diese gar »ein Bündel amerikanischer Liebesbriefe verwahrt«.[106]

Dafür, dass Frisch »doch vom Roß« fällt, scheint Steiners Komplizenschaft mit der untreuen Ehefrau jedoch sekundär zu sein. Viel wichtiger ist die Tatsache, dass es überhaupt Leute gab, die von der Affäre wussten: »Was geht's mich an, wieviele es vor mir gewußt haben? Ich bin bestürzt über mich; was denn sonst, wenn nicht meine Eitelkeit, hat mich genötigt, ein Geheimnis

98 Bd. 6, S. 700. Die Redensart »vom Ross fallen wie der Reiter am Bodensee« geht auf Gustav Schwabs Ballade *Der Reiter und der Bodensee* (1826) zurück, worin ein Reiter unwissentlich über den zugefrorenen Bodensee reitet und am andern Ufer, als er erfährt, in welcher Gefahr er sich befunden hat, vor Schreck vom Pferd fällt und stirbt (vgl. Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 2, Freiburg, Basel und Wien: Herder, [6]2003 [Herder Spektrum, Bd. 5400], S. 1241 f., s. v. reiten, Reiter, Ritt).

99 Bd. 6, S. 700 f.

100 Vgl. Max Frisch, Briefe vom 24. August, 3. Oktober, 22. Dezember 1971 und 19. Januar 1972 an Jörg Steiner, MFA.

101 Vgl. Max Frisch, Brief vom 9. Oktober 1973 an Jörg Steiner, MFA.

102 Vgl. Max Frisch, Brief vom 3. Mai 1972 an Jörg Steiner, MFA.

103 Vgl. Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1972 an Jörg Steiner, MFA.

104 Max Frisch, Brief vom 26. Februar 1974 an Jörg Steiner, MFA.

105 Vgl. Kapitel 6.3 dieses Bands.

106 Bd. 6, S. 701.

daraus zu machen, seit ich davon weiß, unser Geheimnis? Ich bin bestürzt über meine Eitelkeit.«[107]

In *Montauk*, so scheint es, hat Frisch diese Eitelkeit überwunden. Denn darin macht er ja den Ehebruch seiner Frau unverhüllt öffentlich zum Thema und exponiert sich als betrogenen Ehemann. Damit läuft er aber Gefahr, in die Nähe eines der lächerlichsten Figurenmotive der Weltliteratur zu geraten[108] – eines Motivs, dem er bereits sein literarisches »Porträt« in Barthelmes *Departures* verpflichtet sah: »FREDERICK als Cocu.«[109] Mit dem literarischen Motiv eines Cocu oder Hahnreis stimmt Frischs Situation in dreierlei Hinsicht überein: Während der Ehemann nichts vom Treiben seiner Frau weiß, hat die Affäre doch schon eine gewisse Bekanntheit; der Geliebte der Ehefrau ist ein enger Freund oder Bekannter des Manns; und es besteht ein erheblicher Altersunterschied zwischen den Ehepartnern.[110]

Bei aller Nähe zum literarischen Hahnrei-Motiv gibt es doch einen entscheidenden Unterschied zwischen diesem und der in *Montauk* erzählten Geschichte. Gerade an dieser Differenz lässt sich zeigen, dass Frischs Selbstdarstellung trotz allem einem traditionellen Verständnis von Männlichkeit verpflichtet ist. Denn während der klassische Hahnrei in der Rolle des Betrogenen verharrt und seine Frau entweder ganz verliert oder aber weiterhin hilflos zusehen muss, wie sie ihm Hörner aufsetzt, kehrt Frisch den Spieß um. Nicht von ungefähr beschreibt er die Untreue seiner Frau in einem Buch, das in erster Linie davon handelt, wie er seinerseits fremdgeht – ausgerechnet in derselben Stadt, in der ihn seine Frau betrogen hat, und obendrein mit einer Frau, die jünger als seine eigene ist. Dass Frisch also den Seitensprung seiner Frau öffentlich macht und sich damit als betrogenen Ehemann ausstellt, scheint nur in einem Buch möglich, worin er zugleich seine Anziehungskraft auf Frauen unter Beweis stellt. Außerdem kann er mit dem eigenen in die literarische Öffentlichkeit getragenen Ehebruch auch Rache für die verletzte Gattenehre nehmen. Dazu würde auch Marianne Frisch-Oellers' Einschätzung passen, wonach *Montauk* »die öffentliche Erwiderung auf eine private Situation« sei.[111]

Gleiches mit Gleichem zu vergelten ist in der abendländischen Kultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts für den betrogenen und in seiner Ehre ge-

---

107 Ebd.

108 Zur Lächerlichkeit des betrogenen Ehemanns vgl. z. B. Matt, Liebesverrat, S. 74–78.

109 Max Frisch, Brief vom 16. Mai 1975 an Donald Barthelme, MFA.

110 Vgl. z. B. Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart: Kröner, ²1980 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 301), S. 313–329, s. v. Hahnrei.

111 Dindo, Journal I–III, 01:41:30; ders., »Max Frisch, Journal I–III«, S. 66. Vgl.: »Ich glaube, dass Max schon mit einer ganz bestimmten Absicht nach New York gefahren ist. Und deshalb ging

zurück

kränkten Mann gewissermaßen eine der letzten noch verbliebenen Auswege, diese teilweise wiederherzustellen. Während in früheren Zeiten körperliche Strafen für die untreue Ehefrau rechtlich sanktioniert waren – nicht zuletzt über entsprechende Stellen im Alten Testament –,[112] verlor der gekränkte Ehemann im 20. Jahrhundert fast jegliche Handhabe.[113] Damit glich sich seine Position derjenigen der Frau an, die bei einem Ehebruch ihres Manns die längste Zeit quasi rechtlos war.[114]

Seit dem Ersten Gesetz zur Reform des Strafrechts (1. StrRG) von 1969 wird Ehebruch in der Bundesrepublik Deutschland, wo Frisch seinerzeit wohnhaft war, nicht mehr strafrechtlich verfolgt,[115] wenngleich er noch bis zum 1. Juli 1977, bis zum Ersten Gesetz zur Reform des Ehe- und Familienrechts (1. EheRG), als hinreichender Scheidungsgrund akzeptiert wurde.[116] In der Schweiz galt Ehebruch nach Artikel 214 des Strafgesetzbuchs (StGB) noch bis 1989 als strafbare Handlung.[117] Dieser Artikel war aber, wie im Vorfeld seiner Aufhebung festgehalten wurde, »seit langem umstritten« und »wurde in den letzten Jahren nach Verurteilungsstatistiken kaum je angewendet«.[118]

Die Möglichkeit, vor Gericht zu gehen, hat Frisch zwar nicht ernsthaft erwogen, aber immerhin hat er sie in einem Brief an Barthelme erwähnt.

---

er absichtlich wieder in dasselbe Hotel und suchte die verschiedenen Orte auf – zum Beispiel die Trattoria –, die ich ihm damals sozusagen spasseshalber verboten hatte, zu besuchen.« (Dindo, Journal I–III, 00:10:50; ders., »Max Frisch, Journal I–III«, S. 14)

112 Vgl. z. B.: »Wenn einer mit dem Weibe seines Nächsten Ehebruch begeht, so sollen beide, der Ehebrecher und die Ehebrecherin, getötet werden.« (3. Buch Mose 20,10)

113 Zur Wiederherstellung der Gattenehre als literarischem Motiv vgl. z. B. Frenzel, Motive der Weltliteratur, S. 219–239.

114 Vgl. z. B. Arne Duncker, Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700–1914, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003 (Rechtsgeschichte und Geschlechterforschung, Bd. 1), S. 677–721.

115 Der seit 1872 gültige § 172 des Strafgesetzbuchs, »Der Ehebruch wird, wenn wegen desselben die Ehe geschieden ist, an dem schuldigen Ehegatten, sowie dessen Mitschuldigen mit Gefängniß bis zu sechs Monaten bestraft«, wurde im Zuge der Reform gestrichen (StGB. Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich vom 15. Mai 1871. Historisch-synoptische Edition 1871–2011, http://lexetius.com/StGB/172 [letzter Zugriff: 31. Mai 2011]).

116 Der seit 1900 gültige § 1565 (1) des Bürgerlichen Gesetzbuchs, »Ein Ehegatte kann auf Scheidung klagen, wenn der andere Ehegatte sich des Ehebruchs […] schuldig macht«, wurde dahingehend geändert, dass die Ehe geschieden werden kann, »wenn sie gescheitert ist«, was normalerweise erst nach einem Jahr Trennung anerkannt wurde (BGB. Bürgerliches Gesetzbuch vom 18. August 1896. Historisch-synoptische Edition 1896–2009, http://lexetius.com/BGB/1565 [letzter Zugriff: 31. Mai 2011]).

117 Vgl. z. B. Anne-Lise Head-König, Ehebruch, in: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.), Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 4, Basel: Schwabe, 2005, S. 96 f.

118 Botschaft über die Änderung des Schweizerischen Strafgesetzbuches und des Militärstrafgesetzes (Strafbare Handlungen gegen Leib und Leben, gegen die Sittlichkeit und gegen die Familie) vom 26. Juni 1985, in: Bundesblatt Nr. 35, 10. September 1985, S. 1009–1121, hier S. 1051 f.

Darin dankt er diesem für die Zusicherung, nicht gerichtlich gegen *Montauk* vorgehen zu wollen, und beschreibt ihm, wie sehr ihn der Gedanke an einen Prozess geängstigt hat:

> [T]o get a trial that takes the rest of my good time was a terrifying idea; my reaction equivalent: if they go to law because of indiscretion in litterature [sic], I go to law because of (Holy God) adultery – which would be funny since the book is telling exactly my adultery (without hide-and-seek) in Long Island, spring 1974.[119]

Der in New York, anders als in Deutschland, noch mögliche Prozess wegen Ehebruch scheint nicht nur so absurd, dass Frisch dessen Erwägung kaum hinzuschreiben vermag, ohne zu zeigen, wie albern ihm selber die Idee vorkommt; ein Prozess erübrigt sich offenbar auch, weil Frisch und seine Frau nun gewissermaßen quitt sind.[120]

Zwar mag eine Affäre als Vergeltungsaktion für einen erlittenen Betrug nicht viel weniger lächerlich klingen als ein Prozess wegen Ehebruch. Für Frisch war der Gedanke allem Anschein nach aber nicht so abwegig, wie man annehmen könnte; findet er sich doch mit anderen Vorzeichen in einer gestrichenen Passage von *Montauk*. Unter dem Titel »Wer ist er für Lynn?« macht sich Frisch dort darüber Gedanken, weshalb sich Lynn auf ihn eingelassen hat, und vermerkt: »Es scheint aber nicht, dass sie sich an jemand rächt mit diesem Ausflug.«[121] Daneben wird ein Treuebruch als mögliche Retourkutsche für einen erlittenen Betrug auch zweimal in *Mein Name sei Gantenbein* erwähnt. Zuerst heißt es dort: »Was Philemon und Baucis betrifft, so weiß man, daß Eifersucht, begründet oder unbegründet, noch selten durch die Würde stiller Beherrschung getilgt worden ist, eher schon durch eine eigene Untreue […].«[122] Und später verfolgt Svoboda eine ähnliche Strategie, als er vom Ehebruch seiner Frau erfährt: »Er versucht sich zu verlieben, um ein Gleichgewicht herzustellen, wenn nicht ein Gleichgewicht des Glücks, so doch ein Gleichgewicht der Eifersucht.«[123]

Während es relativ einfach ist, sich beim untreuen Ehepartner für einen begangenen Liebesverrat zu revanchieren, indem man ein »Gleichgewicht

---

119 Max Frisch, Brief vom 5. Juni 1975 an Donald Barthelme, MFA.

120 Interessanterweise wird das Verhältnis der beiden Affären in Tracy Daughertys Barthelme-Biografie umgekehrt und damit falsch beschrieben: »While Frisch – at sixty, nearly thirty years older than his wife – relished his literary celebrity, and indulged in an affair with a publisher's assistant, Don and Marianne began to spend time together.« (Daugherty, Hiding Man, S. 342) Daugherty erweckt in seiner Version der Geschichte den Eindruck, als habe Frisch seine Frau geradezu in die Arme des jüngeren Rivalen getrieben.

121 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:4, MFA.

122 Bd. 5, S. 176.

123 Ebd., S. 237.

zurück

der Eifersucht« herstellt, gestaltet sich eine Rache am Nebenbuhler ungleich schwieriger. Das Duell, als drastische und überkommene Möglichkeit zur Wiederherstellung der durch weibliche Untreue verletzten Mannesehre,[124] hatte seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, allerspätestens aber nach 1945 endgültig ausgedient.[125] Natürlich kam es danach teilweise noch immer zu gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Betrogenen und ihren Nebenbuhlern, die Gewaltanwendung verlor aber jegliche gesellschaftliche Legitimation. Auch ein gehörnter Ehemann, der seinen gewaltsamen Akt symbolisch auflädt – wie der schon erwähnte Bäckermeister in *Mein Name sei Gantenbein*, der dem Liebhaber seiner Frau »nicht ziellos, sondern genau in die Lenden« schießt –,[126] kann seine beschädigte Mannesehre nicht wiederherstellen und wirkt im besten Fall noch bemitleidenswert. Dementsprechend nennt Frisch in *Montauk* eine gewalttätige Reaktion auf den Ehebruch seiner Frau eben nur als besonders unwahrscheinliche, fast schon absurde Möglichkeit, ohne überhaupt näher auf sie einzugehen: »Hätte ich denn Schüsse abgegeben?«[127]

Zwar besteht auch gegenüber dem Nebenbuhler theoretisch die Möglichkeit, Gleiches mit Gleichem zu vergelten – also dem sexuellen Rivalen seinerseits Hörner aufzusetzen und den Ehebruch nachträglich in eine Art Frauentausch zu überführen. Jedoch ist diese Art der Wiedergutmachung in der Praxis natürlich mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Vielleicht gibt es aber gerade deswegen in der Literatur eine gewisse Faszination für dieses Motiv.[128] So wird, um ein besonders naheliegendes Beispiel zu nennen, in Boccaccios *Dekameron* die Geschichte des Gesellen Spinelloccio erzählt, dessen Frau ihn mit seinem besten Freund Zeppa betrügt. Als er den beiden auf die Schliche kommt, sucht Spinelloccio nach einer Möglichkeit, die Kränkung auf maßvolle Weise zu rächen: In eine Truhe gesperrt soll Zeppa erleben müssen, wie sich Spinelloccio mit der Frau seines Freunds auf ebendieser Truhe sexuell vergnügt. Der Plan geht auf, die beiden Ehemänner vergeben einander, und mehr noch, die beiden Paare leben fortan glücklich in einer Art *ménage à quatre*.[129] Eine abgewandelte Version der Vergeltungslist findet

124 Vgl. Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München: Beck, 1991, S. 214–232.

125 Vgl. ebd., S. 233–266. In der Schweiz hatte das Duell außerhalb der Studentenverbindungen auch vorher schon kaum Bedeutung, dennoch oder vielmehr gerade deswegen wurde es erst 1937 unter Strafe gestellt (Lynn Blatt, Duell, in: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz [Hg.], Historisches Lexikon der Schweiz, Bd. 4, S. 3).

126 Bd. 6, S. 111.

127 Ebd., S. 632.

128 Auch in der Populärkultur ist das Motiv zu finden, beispielsweise spielt es eine wichtige Rolle in der ersten Staffel der dänisch-schwedischen Fernsehserie *Broen* beziehungsweise *Bron* (dt. *Die Brücke – Transit in den Tod*) aus dem Jahr 2011.

129 Vgl. Boccaccio, Das Dekameron, Bd. 2, S. 725–731. Vgl. z. B. Matt, Liebesverrat, S. 45–52.

sich in einem deutschen Schwankgedicht aus dem 16. Jahrhundert (sowie in einer ähnlichen französischen Farce). Darin schleicht sich der betrogene Ehemann in den Kleidern seines sexuellen Rivalen bei dessen Gemahlin ein und verschafft sich auf diese Weise Genugtuung.[130]

Nun braucht man aber eigentlich in der Literaturgeschichte gar nicht so weit zurückzugehen; ein ähnlich geartetes Beispiel findet sich auch in Frischs Œuvre – obwohl der Revanche-Akt hier nur erlogen wird. Im mit »Schwank« untertitelten Theaterstück *Die große Wut des Philipp Hotz* kommt es zum eponymen Wutausbruch des Protagonisten, da seine Frau plötzlich ihre Scheidungsklage zurückgezogen hat. Dies obwohl er alles »für eine Scheidung in Frieden und Freundschaft« getan hatte und alles »nach üblicher Vereinbarung« ablaufen sollte: »Frau Simone Dorothea Hotz, geborene Hauschild, klagt auf Ehebruch seitens ihres Gatten, der alles Nötige zugibt. Meine Gegenklage lautet (um Dorli zu schonen!) auf Unvereinbarkeit der Charaktere […].«[131] Um also seine Frau »zu schonen«, wie er sich selber einredet, ist Hotz bereit, vor Gericht unerwähnt zu lassen, dass sie eine Affäre mit seinem Jugendfreund Wilfried hatte. Seine Frau durchschaut jedoch sehr genau, worum es ihm dabei wirklich geht:

> Um mich zu schonen! Und ich soll die Madonna spielen. Warum? Nur daß vor Gericht nicht zur Sprache kommt, was ihm das Blut in den Kopf jagt, nur daß sein eigener Anwalt nicht merkt, wie eifersüchtig er ist, mein Philipp, wie eifersüchtig! Nein! lieber nimmt er alle Schuld auf sich, lieber zahlt er als Ehebrecher und ruiniert sich bis zu meinem sechzigsten Lebensjahr – bloß um mir Eindruck zu machen …[132]

Den Ehebruch, für den er vor Gericht die Verantwortung übernehmen will, hat er zuvor bereits seiner Frau gestanden, und es soll sich bei seiner Geliebten ausgerechnet um Clarissa, die Frau von Wilfried, gehandelt haben.[133] Wie sich jedoch herausstellt, hat Hotz gar nie eine Affäre mit Clarissa gehabt.[134] In einen steten Machtkampf mit seiner Gemahlin verwickelt, hat er anscheinend einfach einen Ehebruch erfunden, mit dem er die Untreue seiner Frau nicht nur dieser, sondern gleich auch ihrem Geliebten heimzahlen kann beziehungsweise eben könnte. Wilfried reagiert entsprechend heftig und »primitiv[]«, als er vom angeblichen Verhältnis seiner Frau mit Hotz erfährt: »Weiber! …

130 Vgl. A. L. Stiefel, Zum Schwank von der Rache eines betrogenen Ehemannes, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 32.1, 1908, S. 268–272.
131 Bd. 4, S. 422.
132 Ebd., S. 438.
133 Vgl. ebd., S. 439 f.
134 Vgl. ebd., S. 446.

Huren! …« schreiend verlässt er die Wohnung[135] und zu Hause ohrfeigt er gar seine Frau.[136]

Es scheint nun, als habe diese Art der Abrechnung – Gleiches mit Gleichem zu vergelten – auch in *Montauk* ihre Spuren hinterlassen. Einerseits verläuft der Rollenwechsel Frischs, vom Betrogenen zum Betrügenden, genau gegenläufig zur Entwicklung seines einstigen sexuellen Rivalen, der nun, wie oben gesehen, seinerseits von Eifersucht geplagt wird. Andererseits mag Frisch für die literarische Darstellung seiner Urlaubsbekanntschaft kaum zufällig den Vornamen einer ehemaligen Geliebten Barthelmes verwendet haben. Lynn Nesbit war seit 1962 dessen Literaturagentin; ungefähr zur selben Zeit begann auch eine Liaison zwischen den beiden, der keine große Zukunft beschieden war.[137] Als seine Agentin blieb Nesbit aber bis zu Barthelmes Tod eine seiner wichtigsten Bezugspersonen und engsten Vertrauten. Daneben war und ist sie eine der zentralen Figuren der New Yorker Kulturszene; sie veranstaltete regelmäßig Partys, die nicht nur amerikanische Literaten, wie Barthelme, sondern etwa auch Siegfried Unseld und natürlich auch Max Frisch besuchten, wenn sie sich in New York aufhielten.[138]

Wenn Frisch seine Wochenendgeliebte in *Montauk* ausgerechnet Lynn nennt, ließe sich das also dadurch erklären, dass dahinter, ganz ähnlich wie Sigmund Freud es in *Der Dichter und das Phantasieren* beschrieben hat, ein »Wunsch« steckt, »der sich in der Dichtung seine Erfüllung schafft«:[139] die in der Praxis kaum zu verwirklichende Phantasie, dem sexuellen Rivalen Gleiches mit Gleichem heimzuzahlen und mit einer Frau zu schlafen, zu der dieser eine möglichst enge Bindung hat oder sucht. Die Funktionalisierung von Lynns Namen scheint möglicherweise gar im Text selbst durch, als sich diese vorstellt: »LYNN, sagt sie, als *brauche* ich nur den Vornamen.«[140] Die Aussparung einer eigentlich zu erwartenden Infinitivgruppe, wie beispielsweise ›zu kennen‹, lässt hier auch die Möglichkeit offen, das Verb »brauche[n]« im Sinn von ›benötigen‹ zu verstehen. Und ›gebraucht‹ wird der Vorname Lynn von Frisch – wenn man der dargelegten Argumentation folgen will –,

135 Ebd., S. 440.
136 Vgl. ebd., S. 446.
137 Vgl. Daugherty, Hiding Man, S. 217, 253, 288.
138 Vgl. Unseld, Chronik 1970, S. 180, 190.
139 Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren, in: ders., Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stachey, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M.: Fischer, [6]1969 (conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen), S. 169–179, hier S. 177.
140 Bd. 6, S. 624; im Original keine Hervorhebung.

um eben zumindest symbolisch, auf der Ebene der Fiktion oder genauer der Autofiktion, mit dem sexuellen Rivalen die Rollen zu tauschen.

Einen Hinweis darauf, dass Frisch den Namen Lynn im Umfeld Barthelmes gefunden hatte oder zumindest dass es in dessen Bekanntenkreis jemanden mit diesem Namen gab, findet sich auch im *Tagebuch 1966–1971*, wo Frisch eine Grillparty in New York beschreibt:

> Donald Barthelme sagt: Ihr (Europäer) seid glücklichere Menschen. Wieso? Marianne macht ihre erfolgreichen Speck-Zwiebel-Kalb-Rosmarin-Spieße, ich richte das Feuer, wenn auch mit unbekannten Hölzern. […] Dann und wann verwundert es mich wieder, wie leicht es einem fällt, alle schon nach einer Stunde nur noch beim Vornamen zu nennen: Donald, Mark, Elisa, Joe, Frank, *Lynn*, Harrison, Tedd, Patricia, Stanley, Steven usw.[141]

Bei dieser Passage handelt es sich übrigens um jenen »Text mit Donald Barthelme«, den Johnson aufgrund »der Verbindung, die er herstellt zwischen« den *Stich-Worten* und *Montauk*, für seine Textauswahl als »unabgeltlich« bezeichnet hat;[142] jenen Text also, der gegen den ausdrücklichen Wunsch dessen gestrichen wurde, der die *Stich-Worte* laut Untertitel »[a]usgesucht« hat, womit Frisch gemäß Letawe »nicht nur Zensur aus[übte], sondern […] auch eine Art von Verrat« an Johnson beging.[143]

141 Ebd., S. 393; im Original keine Hervorhebung.
142 Uwe Johnson, Brief vom 8. Juli 1975 an Siegfried Unseld, in: ders./Unseld, Der Briefwechsel, S. 869–871, hier S. 871. Vgl. ders., Brief vom 13. August 1975 an Max Frisch [Anlage 2 zu Uwe Johnsons Brief vom 20. August 1975 an Max Frisch], in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 136–140, hier S. 140.
143 Letawe, Max Frisch – Uwe Johnson, S. 179.

zurück

6 *Skizze eines Unglücks* und das Machtverhältnis zwischen Mann und Frau

6.1 Die Befreiung der Frau

Lynn ist als Figur nicht nur interessant aufgrund der Bedeutung, die möglicherweise ihrem Vornamen innerhalb der autofiktionalen Erzählung zukommt. An ihr lässt sich auch Elsaghes Beobachtung wiederholen, dass in Frischs Werk die »Fiktionalisierungen insbesondere auch der Geschlechterbeziehungen« »gendertheoretisch in doppelter Weise ergiebig« sind:

> Zum einen, je später, desto deutlicher, lassen sie einen Wunsch erkennen, den herkömmlichen Rollenklischees und den Mechanismen des Geschlechterkriegs zu entkommen. Zum andern geben sie aber auch so und gerade so noch zu verstehen, wie tief der Autor in die tradierten Geschlechterdiskurse verstrickt geblieben sein muß […].[1]

Der Wunsch, sich von tradierten Geschlechterklischees zu distanzieren, dürfte sich im Fall von *Montauk* nicht zuletzt über die zeitgeschichtliche Situation erklären, in der das Buch geschrieben wurde.

1971 wurde das Stimm- und Wahlrecht für Frauen in der Schweiz als letzter europäischer Demokratie eingeführt und damit, zumindest formal, die politische Gleichberechtigung der Frau auf nationaler Ebene hergestellt. Die Einführung des Frauenstimmrechts fällt somit in den Zeitabschnitt, den Frisch in seinem *Tagebuch 1966–1971* dokumentiert hat. In dessen Erstausgabe aus dem Jahr 1972 sucht man aber vergeblich nach einem Eintrag zu diesem Ereignis. Denn Frisch hat einen entsprechenden Passus in einer letzten Überarbeitungsphase gestrichen. Erst in den *Gesammelten Werken* wurde dieser zusammen mit anderen, deren »Eliminierung« Frisch nachträglich »für falsch« hielt, wieder aufgenommen.[2] So heißt es nun dort: »Die amerikanische Television (Channel 2) sowie die NEW YORK TIMES melden heute, 8. 2. 1971, daß in der Schweiz, ›world's oldest democracy‹, gestern das Frauenstimmrecht eingeführt worden ist.«[3] Weshalb Frisch die Stelle zuerst gestrichen und dann später doch wieder aufgenommen hat, lässt sich wohl nicht abschließend erklären. Möglicherweise aber schien ihm das Ereignis im

1 Elsaghe, Max Frisch und das zweite Gebot, S. 58.
2 Max Frisch, Brief an die Herausgeber der Werkausgabe, zitiert nach: Bd. 6, S. 787.
3 Ebd., S. 347.

zurück

Nachhinein doch zu bedeutend, um es mit keinem Wort zu erwähnen. Wenn übrigens Frischs Kommentar zu diesem für die Schweiz wichtigen Moment ein wenig lapidar ausfällt, so ist das nicht etwa ein Abbild der Berichterstattung in Amerika. Gerade der erwähnte Artikel in der *New York Times* zeichnet sich durch eine sehr profunde Darstellung der Abstimmungsergebnisse aus, und die Meldung war der Zeitung immerhin ein Foto wert.[4]

In Amerika hatten Frauen zwar seit 1920 das volle Stimm- und Wahlrecht, doch auch dort wurde im Zuge der sogenannten Zweiten Welle der Frauenbewegung gegen soziale Ungerechtigkeit und strukturelle Unterdrückung gekämpft. Ein Teil dieser Bestrebungen scheint auch in *Montauk* seine Spuren hinterlassen zu haben. Sigrid Mayer vermutet jedenfalls, der dort erwähnte Abriss eines Frauengefängnisses, sei »eine Anspielung auf die […] fortgeschrittene Frauenemanzipation«:[5] »Das Frauengefängnis an der Ecke, ein hoher Klotz aus braunem Backstein, ist abgebrochen worden; jetzt ein sandiger Platz, umzäunt von Drahtgeflecht, Tauben gurren im Gehege, doch können sie das Gehege jederzeit überfliegen.«[6] Mayers These ließe sich zusätzlich erhärten. Zumindest wird der symbolische Gehalt ebendieses Gefängnisabrisses auch in einer amerikanischen Publikation deutlich, die mit *Montauk* ganz am Rand zu tun hat, in Tracy Daughertys *Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme*:

> For many in the neighborhood, the demolition of the Women's House of Detention, a twelve-story prison at the corner of Sixth Avenue and West Tenth Street, was a greater source of joy than the fall of the paranoid in chief [scil. Richard Nixon]. The building had been an eyesore; it housed mostly addicts, black and Puerto Rican prostitutes, and antiwar activists. In an era of growing feminist consciousness, it had come to be seen as a shameful reminder of social inequalities.[7]

Auf das wachsende feministische Bewusstsein kommt Frisch außerdem unter dem Schlagwort »WOMAN'S LIBERATION« ganz direkt zu sprechen und bekräftigt dort, »er sei mit Entschiedenheit dafür, […] nichts sei dringlicher in unsrer Gesellschaft«.[8]

Bekanntlich lieferte die Zweite Frauenbewegung auch wichtige Impulse auf kultureller Ebene. In Westeuropa und besonders in den USA formierte sich

4 Vgl. Thomas J. Hamilton, Swiss Women Given the Federal Vote, in: The New York Times, 8. Februar 1971.

5 Sigrid Mayer, Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs, in: Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, S. 205–235, hier S. 232, Anm. 51.

6 Bd. 6, S. 624.

7 Daugherty, Hiding Man, S. 373. Die Erwähnung des abgerissenen Frauengefängnisses steht hier in keinem Zusammenhang zu der Bekanntschaft von Frisch und Barthelme.

8 Bd. 6, S. 676.

eine feministische Literaturwissenschaft, die sich neben der Neuentdeckung einer weiblichen Kulturtradition auch der Erforschung von Frauenbildern in literarischen Werken verschrieb. Als Autor sah sich Frisch dadurch mit neuen Fragestellungen konfrontiert, wovon auch etwas in *Montauk* zu spüren ist: »Zwei Mal, in Montreal und in Chicago, die öffentliche Frage: Stimmt es, Herr Frisch, daß Sie die Frauen hassen?«[9]

Vor der harschen Kritik, der Frisch teilweise begegnet sein soll, ist in der ersten Monografie, in der Frischs Werk einer feministischen Releküre unterzogen wurde, in Doris Fulda Merrifields *Das Bild der Frau bei Max Frisch* (1971), allerdings wenig zu bemerken. Merrifield gelingt es zwar immer wieder, feste Muster in der Darstellung der weiblichen Figuren herauszuarbeiten, so zum Beispiel, »daß die Frauengestalt Lila nichts weiter als die Projektion eines Mannes ist, der sich und seinem Verhältnis zur Frau auf die Schliche zu kommen sucht«,[10] oder dass die »Frauen der Dramen [...] nur in seltenen Fällen individuellen Charakter« haben.[11] Dennoch bleibt ihre Arbeit aus heutiger Sicht erstaunlich unkritisch; geradezu befremdlich wirkt ihr abschließendes Urteil:

> Max Frisch findet bei der weiblichen Leserschaft starken Anklang. Bei ihm gilt, was von Stiller behauptet wird: »Frauen haben bei ihm leicht das Gefühl, verstanden zu werden«. [...]
> Wonach sehnt sich die Frau von heute wenn nicht nach der Gewalt? [...]
> Was die moderne Frau schmerzlich entbehrt, ist die geistige Führung und moralische Stärke des Mannes. Ihr Verlangen, zu ihm aufschauen zu können, bei ihm eine verläßliche Stütze zu finden, ist möglicherweise doch nicht nur das Ergebnis jahrhundertelanger Erziehung, sondern eine Folge größerer Weichheit und Beeinflußbarkeit, die dem Mann nicht geheuer oder sogar verächtlich vorkommt [...], aber von der Natur vielleicht weise so vorgesehen ist, damit Mann und Frau ein Ganzes werden können.[12]

Obwohl Frisch von der sich formierenden feministischen Literaturwissenschaft – wenn Merrifields Auslassungen diese Bezeichnung überhaupt verdient haben – seltsam geschont wurde, lässt er in *Montauk* doch den Wunsch erkennen, ein fortschrittlicheres Frauenbild zu präsentieren. Dies wird teilweise auch von der Forschung konstatiert. Beispielsweise schreibt

9 Ebd., S. 661.
10 Doris Fulda Merrifield, Das Bild der Frau bei Max Frisch, Freiburg i. Br.: Becksmann, 1971, S. 86.
11 Ebd., S. 145, Anm. 21.
12 Ebd., S. 140 f. Vgl. dazu z. B. Mona Knapp, »Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher ...« Kritisches zur Gestaltung der Frau in Frischtexten, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks, Bern et al.: Lang, 1979 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 2), S. 73–105, hier S. 77 f.

zurück

Bruno Hannemann: »Obwohl sich Lynn nicht gerade als Vorkämpferin der Frauenemanzipation gebärdet, gibt es dennoch genügend Anzeichen dafür, daß Frisch sie dem Leser als halbwegs ›befreite‹ Frau vorstellen möchte.«[13] In ähnlicher Weise heißt es bei Zimmermann: »In Lynn lernt der Autor offenbar zum erstenmal eine Vertreterin der jungen emanzipierten Frauengeneration kennen und schätzen, die die Emanzipation nun aber keineswegs als Ideologie kämpferisch verficht, sondern als eine ihr gemäße Lebensform wie selbstverständlich praktiziert.«[14]

Als geschiedene Frau, die ihr eigenes Geld verdient und in einer eigenen Wohnung lebt, ist Lynn nicht auf einen Mann angewiesen, der sich um sie kümmert. Dies lässt sie Max teilweise auch spüren, etwa als sie ihn darauf hinweist, es sei albern, wenn er das Geschäftsessen bezahle.[15] In das Bild einer emanzipierten, starken Frau fügt sich auch Lynns Sportlichkeit passgenau ein, die einmal unvermittelt erwähnt wird: »Im College ist Lynn eine preisgekrönte Speerwerferin gewesen, in Sidney ist sie geritten.«[16] Zum einen sind Speerwerfen und Reiten Sportarten, deren martialischer Ursprung verhältnismäßig einfach zu erkennen ist. Zum andern erinnert Lynn als reitende und speerwerfende Frau stark an die antiken Amazonen, die in den Siebzigerjahren zum x-ten Mal »[a]ls ein beliebtes Motiv für die Neuinterpretation der Rolle der Frau« wiederbelebt wurden.[17]

Wie bereits im Hinblick auf die intertextuellen Beziehung zwischen *Montauk* und *Simultan* ausführlich erwähnt, kommt Frischs an sich selber diagnostiziertes Laster, sein »MALE CHAUVINISM«, im Umgang mit Lynn, zumindest auf den ersten Blick, nicht zum Vorschein. Daran ist ihm offensichtlich gelegen. So ließe sich zumindest erklären, weshalb eben das eigentlich völlig belanglose Detail, wer von den beiden auf dem Weg durch das Gebüsch vorangeht, überhaupt derart genau beschrieben wird; eine Beschreibung, die in der Sekundärliteratur denn auch besondere Beachtung gefunden hat.[18]

In ganz ähnlicher Weise muss ja leitmotivisch jedes Mal erwähnt werden, wenn Lynn das Auto steuert, und auch der Hinweis auf Frischs souveränen

---

13 Bruno Hannemann, Adam und seine Rippe. Zum Mann-Frau-Verhältnis in Max Frischs *Montauk*, in: Monatshefte 74, 1982, S. 33–46, hier S. 36.

14 Zimmermann, *Montauk*, S. 91. Vgl. Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 189.

15 Vgl. Bd. 6, S. 636.

16 Ebd., S. 688.

17 Udo Franke-Penski und Heinz-Peter Preußer, Das ambivalente Geschlecht der Amazonen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), Amazonen – Kriegerische Frauen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 7–16, hier S. 7. Vgl. z. B. Pierre Samuel, Amazones, guerrières et gaillardes, Brüssel: Complexe, 1975 (L'humanité complexe).

18 Vgl. z. B.: »Hier wird eine Umkehrung der traditionellen Machtkonstellation geschildert.« (Bubner, Das Ich der Geschichten, S. 163) Vgl. Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 43; Marian E. Musgrave, Frisch's »Continuum« of Women, Domestic and Foreign, in: Gerhard F.

Umgang mit seiner Rolle als Beifahrer darf nicht fehlen.[19] An solchen Stellen scheinen Vorwürfe wie etwa jener von Andrea Stoll, wonach Frisch »in *Montauk* mit seinem Machotum kokettiere[]«,[20] nicht zu greifen. Dementsprechend wird in der Sekundärliteratur die Rollenverteilung beim Autofahren unter anderem als Beweis herangezogen, dass Frisch eben »keinem *machismo* verfallen« sei.[21] Interpretationen dieser Art erklären sich wohl einerseits über die fast schon penetrante Regelmäßigkeit, mit der Lynn als Fahrerin genannt wird; andererseits dürften sie auch damit zusammenhängen, dass sich Frisch sonst nur zu gerne als Autofahrer in Szene gesetzt hat. Beispielsweise ließ er sich 1961 von einem Fernsehteam für die Dokumentation *Ein Besuch bei Max Frisch* bei einer Fahrt durch Rom im offenen Fiat Cabriolet filmen. Während er sich damals noch als Fahr-»Anfänger« bezeichnete, der zuerst »ein bisschen Angst gehabt [habe] vor dem berüchtigten Römer Verkehr«,[22] gefiel er sich später in der Rolle als Draufgänger. So ist im Film *Begegnungen mit Max Frisch* (1967) zu sehen und vor allem auch zu hören, wie er in seinem Jaguar hupend und mit quietschenden Reifen die kurvige, enge Bergstraße nach Berzona hinaufrast.[23] Und auf der »Liste der Dankbarkeiten«, die er im *Tagebuch 1966–1971* anlegt, darf auch der Posten »allerlei Glück mit dem Auto« nicht fehlen.[24]

Nicht nur beim Autofahren präsentiert sich Frisch in *Montauk* in einer Rolle, die nicht dem stereotypen Genderskript entspricht; auch wenn er Lynn bei einigen Verrichtungen im Haushalt zur Hand geht, »kokettier[t]« er nicht gerade »mit seinem Machotum« – viel eher ist das Gegenteil der Fall. Kokettiert wird wenn überhaupt mit Fortschrittlichkeit und Aufgeschlossenheit, denn ähnlich wie über die persistente Nennung von Lynn als Fahrerin erhält auch hier die Abweichung von der bürgerlichen Geschlechterrollenvorstellung eine Akzentuierung. Als Max Lynn beim Abwasch »hilft«, muss sie ihm seine Hilfe ausdrücklich anrechnen: »Sie findet es nicht selbstverständlich, daß er das Gespülte trocknet.«[25] Zuvor ist er ihr bereits beim Kochen zur Hand gegangen und hat nicht ohne Stolz festgestellt, dass er sich beim Tomatenschneiden geschickter anstellt als sie: »sie kann dabei nicht reden« – »er

Probst und Jay F. Bodine (Hg.), Perspectives on Max Frisch, Lexington KY: University Press of Kentucky, 1982, S. 109–118, hier S. 113.

19 Vgl. Kapitel 4.1 dieses Bands.
20 Stoll, Ingeborg Bachmann, S. 208.
21 Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 43; Hervorhebung des Originals.
22 Corinne Pulver, Ein Besuch bei Max Frisch, TV-Dokumentation, SDR 1961.
23 William Brayne, Begegnungen mit Max Frisch, UK 1967.
24 Bd. 6, S. 234–236.
25 Ebd., S. 683.

zurück

kann auch dabei reden«.[26] Nachdem er seine Fähigkeiten derart unter Beweis gestellt hat, scheint sich eine Antwort auf ihre Frage, »[o]b er auch koche«, zu erübrigen.[27]

Dass Max' Unterstützung beim Kochen und eben auch die Gewandtheit, mit der sie erfolgt, betonen sollen, wie fortschrittlich er ist, lässt sich anhand einer älteren Fassung dieser Szene zeigen. Darin wurde seine Mithilfe noch nicht erwähnt, dafür kommt seine Beschäftigung mit der ›Rolle der Frau‹ viel deutlicher zum Ausdruck:

> Mit einem Buch von Germaine Greer in der Hand, das er grösstenteils kennt, teilt er mit, dass er's aufgegeben hat, das Kochen, weil seine Frau so viel einfallsreicher kocht. Das würde sie ungern hören, seine Frau, sie ist nicht Köchin, Hausfrau, Magd; sie ist belesener als er. Das zu erwähnen unterlässt er nicht.[28]

Aufgrund der Entstehungszeit von *Montauk* lässt sich das »Buch von Germaine Greer« als *The Female Eunuch* (1970) bestimmen, das einzige Werk Greers, das vor 1974 veröffentlicht wurde. Frisch kannte das Buch oder zumindest den Titel nachweislich spätestens seit 1971. Im *Tagebuch 1966–1971* wird es als eines der Bücher erwähnt, die in den Buchläden von New Haven ausliegen: »Georg Lukács zum Beispiel, Germaine Greer (THE FEMALE EUNUCH), Beckett, Solschenizyn, Borges, James Baldwin, Freud, Hermann Hesse, Fanon usw.«[29] Greers Buch erfreute sich großer Popularität und erschien bereits 1971 in einer deutschen Übersetzung, wobei dem etwas irritierenden Titel *Der weibliche Eunuch* eigens der Untertitel *Aufruf zur Befreiung der Frau* hinzugefügt wurde.[30] In der ursprünglichen Fassung der Szene sollte Max also auf die Geschlechterrollenverteilung in seiner Ehe zu sprechen kommen, während er ein feministisches Manifest »in der Hand« hält, das er »größtenteils kennt«.

Der explizite Hinweis auf seine Beschäftigung mit der Frauenemanzipation scheint in der jüngeren Fassung einfach dadurch ersetzt worden zu sein, dass Max seine Progressivität gleich performativ unter Beweis stellt und beim Kochen hilft. Auf den ersten Blick mag das etwas befremdlich und gar plump erscheinen, dennoch wurden die kochenden Männer in Frischs Büchern in der Sekundärliteratur wirklich als Hinweis auf die ›Fortschrittlichkeit‹ der dadurch dargestellten Geschlechterrollen aufgeboten. So vermerkt Schaad

---

26 Ebd., S. 663.
27 Ebd.
28 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
29 Bd. 6, S. 378.
30 Vgl. Germaine Greer, Der weibliche Eunuch. Aufruf zur Befreiung der Frau, Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.

unter den »Überraschungen«, die eine geschlechterkritische Relektüre von Frischs Werken zu bieten habe, dass »der kochende Mann« »lange vor dem männerbündischen Kochboom« vorkomme.[31] Und Hannemann schreibt: »[F]erner darf Lynn sich davon überzeugen, daß Max' Beteuerung, er habe stets in der Küche geholfen und die Frau nicht zur ›Magd‹ gemacht, auf Wahrheit beruht […].«[32]

Dass Frisch seine Ehefrau nicht als »Köchin, Hausfrau, Magd« sieht, wird in der endgültigen Fassung in einem eigenen Abschnitt besprochen. Darin sollen wiederum Tätigkeiten der täglichen Haushaltsführung belegen, dass er »nicht eine Magd aus ihr gemacht« habe. Er habe »gelegentlich auch das Geschirr gespült, die Mülleimer hinunter getragen, Lebensmittelkäufe erledigt etc.«[33] Ein ähnlicher Zusammenhang findet sich auch in *Blaubart*, wo eine der Ex-Frauen des Angeklagten zu Protokoll gibt: »[M]anchmal hat Felix auch gekocht, wenn es ihm grad Spaß machte«, und hinzufügt: »Er wußte schon, daß ich nicht sein Dienstmädchen bin.«[34] Und in den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* schließlich illustriert Frisch erneut seine eigene Progressivität – »ich bin für die Emanzipation, die Revolution des Verhältnisses zwischen Frau und Mann« – anhand seiner Verrichtungen im gemeinsamen Haushalt mit Alice Locke-Carey:

> Zum Beispiel mache ich nicht bloss mein Frühstück […] und oft die Einkäufe […] und manchmal koche ich […] und ich koche nicht ungern. […] Natürlich lasse ich das benutzte Geschirr nicht einfach stehen […]. Ungern putze ich Böden […]. Und dass ich als Pfeifenraucher nie den Staubsauger hole und meine Spuren aus dem Teppich tilge, das ist ebenfalls wahr. Dafür wässere ich ab und zu die Geranien am Fenster. […] Die Frau als Lust-Objekt und Sklavin des Mannes, nein, das will ich nicht![35]

Der Aufwand, der in *Montauk* betrieben wird, um Max oberflächlich als einigermaßen fortschrittlichen Mann und Lynn als »halbwegs ›befreite‹ Frau« darzustellen, kann jedoch kaum darüber hinwegtäuschen, dass die Figurenkonstellation alles andere als progressiv ist. Denn letztlich ist Lynn nur als Dekoration oder Katalysator für die männliche Selbstbespiegelung oder Selbstdarstellung von Interesse. Ihre eigene Geschichte bleibt nahezu völlig im Dunkeln. Dazu passend wird sie denn auch einmal mit der »INCONNUE

31 Isolde Schaad, Max Frisch und der Straffall Geschlecht. Die Überführung des Mannes als Mann, in: dies., Vom Einen. Literatur und Geschlecht. Elf Porträts aus der Gefahrenzone, Zürich: Limmat, 2004, S. 48–60, hier S. 51.

32 Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 43.

33 Bd. 6, S. 678 f.

34 Bd. 7, S. 364.

35 Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 86 f.

zurück

DE LA SEINE« verglichen;[36] das heißt mit jener Figur, die Don Juan in Frischs *Die Chinesische Mauer* darum beneidet, dass die Welt von ihr nichts »weiß, nichts als den Namen«.[37] Und selbst dieser, so könnte man hinzufügen, ist nur eine Behelfskonstruktion, da ihr richtiger Name eben ›unbekannt‹ ist.

Zwar erfährt man über Lynn mehr als nur den (erfundenen) Namen. Die paar Äußerlichkeiten und die spärlichen Informationen über ihre Vergangenheit wollen sich jedoch kaum zu einer glaubwürdigen Figur mit Tiefe zusammenfügen. Das lässt sich auch rezeptionsgeschichtlich dokumentieren. Marianne Frisch-Oellers, eine zugegebenermaßen nicht unbefangene ›Rezensentin‹, meinte nach der Lektüre des noch unveröffentlichten Buchs: »Mir scheint […] die geschilderte Person dünn, klischiert. […] es gelingt mir nicht, bei all meiner Neugier, mir diese Frau vorzustellen, da ist immer ein Illustrierten-Geschöpf im Weg.«[38] Noch viel deutlicher ausgesprochen wird die Kritik an Lynns Konturlosigkeit in einer Rezension des amerikanischen Lyrikers und Übersetzers Richard Howard aus dem Jahr 1976:

> What we miss here is Lynn, of course. We see with a kind of fetishist clarity what she is wearing, the gesture with which she sweeps her hair over her coat collar, and the way she walks across the street […], but she is allowed no more participation in the affair than Pauline Réage's O. Indeed, Lynn is one of those monosyllabic supernumeraries to be found in all pornography: she exists to afford the functional character, who is always a man, a sense of his own existence in the struggle against death.[39]

Obwohl also schon sehr früh und mit aller Deutlichkeit darauf hingewiesen wurde, dass die weibliche Hauptfigur in *Montauk* nur als Statistin für die männliche Selbstdarstellung fungiert, scheint die damit verbundene Fortschreibung tradierter Geschlechterrollen für die Forschung vergleichsweise uninteressant gewesen zu sein. Ähnlich deutliche Kritik an der literarischen Frauenfigur Lynn findet sich nur in Mona Knapps Untersuchungen zum Frauenbild bei Frisch. Wie Howard weist auch Knapp darauf hin, dass Lynn kaum spricht und wenn, dann »handelt es sich bei dem Gesagten durchweg um Klischees und Gemeinplätze«.[40] Als im eigentlichen Sinn stereotyp cha-

36 Bd. 6, S. 673. Vgl. Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 264.
37 Bd. 2, S. 153. Zur Inconnue de la Seine vgl. Kapitel 7.2 dieses Bands.
38 Marianne Frisch-Oellers, Brief vom 28. Januar 1975 an Uwe Johnson, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 113–115, hier S. 114.
39 Howard, *Montauk*. Mit »Pauline Réage's O.« ist die Hauptfigur des Erotikromans *L'histoire d'O.* gemeint, der 1954 von der französischen Autorin Dominique Aury unter dem Pseudonym Pauline Réage veröffentlicht wurde. Das Buch mit sadomasochistischen Motiven wurde 1975 verfilmt und erlangte dadurch einige Berühmtheit.
40 Knapp, »Die Frau ist ein Mensch«, S. 95.

zurück

rakterisiert Knapp auch die Informationen, die man über Lynns Äußeres bekommt; es scheine sich nämlich letztlich nur um »geliehene[] äußerliche[] Eigenschaften früherer Figuren« zu handeln.[41] Das wiederum stehe im Dienst einer »Depersonalisierung«, »die die Eigenschaften der verschiedenen Frauengestalten immer austauschbarer werden« lasse.[42] Passend dazu bekundet Max immer wieder Mühe, sich an Lynns Gesicht zu erinnern: »Wenn Lynn eine Weile weg ist […], ist er gespannt, wie sie eigentlich aussieht«;[43] »ihre Stimme, wenn er sie nicht hört, ist ihm gegenwärtiger als ihr Gesicht, wenn er es nicht sieht«.[44] Und auch als er sie einmal im Gedränge von hinten erkennt, fragt er sich, wie sie aussieht, als gäbe es »zu dieser Gestalt verschiedene Gesichter«.[45]

Andernorts merkt Knapp an: Lynn »can hardly be considered a ›real‹ character, since she has almost no distinguishing qualities and no dynamic effect on the narration«.[46] »She is a catalyst for the past, but embodies no present. […] Lynn has no last name, the nature of her work is not clear, at the end of the book she is unemployed and on a ship without a known destination.«[47] Dass »the nature of her work« nicht klar wird – was auch den Eindruck erweckt, ihre Arbeit sei letztlich unwichtig –, kann man auch rezeptionsgeschichtlich belegen. Weder Hannemann, der Lynn zu einer »Photographin«[48] macht und damit wiedergibt, wofür sie zuerst gehalten wird,[49] noch Burgauer und Sonja Arnold, die sie als »Journalistin« bezeichnen,[50] oder Gerhard Knapp, der schreibt, »daß sie in einer Zeitungsagentur arbeitet«,[51] benennen die Tätigkeit der realbiografischen Alice Locke-Carey. Diese war Assistentin bei Frischs amerikanischem Verlag. Freilich muss Lynn nicht zwangsläufig demselben Beruf nachgehen wie ihr biografisches Vorbild. Die genannten Tätigkeiten widersprechen aber auch den spärlichen Informationen, die man in *Montauk* über Lynn erhält. Denn einerseits wird einmal eine ihrer beruflichen Aufgaben

---

41 Ebd., S. 97.

42 Ebd.

43 Bd. 6, S. 651. In *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* vergisst Don Juan, wie seine zukünftige Braut aussieht, und kann sie sich auch nicht vorstellen, was gewissermaßen die Grundlage bildet für seine spätere Verachtung aller Frauen (vgl. Bd. 3, S. 104).

44 Bd. 6, S. 660, vgl. S. 684.

45 Ebd., S. 729.

46 Mona Knapp, »Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau«. The Structural Functions of the Female Characters in the Novels of Max Frisch, in: Susan L. Cocalis und Kay Goodman (Hg.), Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature, Stuttgart: Heinz, 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 98), S. 261–289, hier S. 286.

47 Ebd.

48 Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 35.

49 Vgl.: »Sie hat aber keine Kamera.« (Bd. 6, S. 624)

50 Burgauer, Fakten contra Phantasie?, S. 55; Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 222.

51 Knapp, Noch einmal: Das Spiel mit der Identität, S. 288.

erwähnt: »Sie hat wieder ein Interview vermittelt; ihr Job.«[52] Andererseits sitzt Lynn während des ersten beschriebenen Interviews nur teilnahmslos »dabei und schweigt, stört nicht«, nur einmal geht sie ans Telefon, als dieses klingelt, »und erledigt die Sache bestens«, worauf Frisch ihr dankt.[53] Eine Tätigkeit als »Journalistin« oder Mitarbeiterin einer »Zeitungsagentur« scheint also ebenso unwahrscheinlich wie eine als »Photographin«.

Zu Mona Knapps Kritik an Lynns »Depersonalisierung« passt auch eine Aussage von Alice Locke-Careys »beste[r] Freundin« in Richard Dindos *Journal I–III*.[54] Auf die Frage, ob sie Locke-Carey in *Montauk* wiedererkannt habe, antwortet sie:

> Oh, I recognized her. Because what little is said, is very accurate. I mean, well, naturally the red hair, the slimness, but particularly the toss of the head and the manner in which she moves. Always ahead of the other person and –. That was very familiar to me. That struck very true to home. But in terms of the conversation in the book, I don't really feel, that it gives an idea of her personality at all. And I feel, that he himself must have been in a very reflective self-absorbed mood. And that is, what prompted him to draw those particular sentences out of their weekend together. But I don't think they could possibly be reflective of the true tone or quality of those forty-eight hours spent together.[55]

Auch die beste Freundin findet in *Montauk* also nur Äußerlichkeiten, die mit der Person, die sie kennt, übereinstimmen.

Obschon Knapp und Howard wie gesagt als Einzige das in *Montauk* dargestellte Frauenbild explizit kritisieren, finden sich in der Frisch-Forschung doch etliche Beiträge, in denen Lynns fehlende Kontur erwähnt wird. Anders als bei Knapp wird dieser Befund dort jedoch nicht genderkritisch hinterfragt. So bezeichnet Gerhard vom Hofe das »Gegenwarts-Rollenspiel« zwar als »*fragwürdige[n]* egozentrische[n] Entwurf« und »de[n] auf small talk reduzierte[n] Dialog« als »*[v]erräterisches* Symptom für eine ›Funktionalisierung‹ Lynns«.[56] Er geht jedoch nicht näher darauf ein, worin die ›Fragwürdigkeit‹ und das ›Verräterische‹ genau bestehen.

Letztlich ist in der Forschung wahrscheinlich gerade die »Funktionalisierung« Lynns dafür verantwortlich, dass ihre Konturlosigkeit zwar angesprochen, aber nicht auf die darin eingeschriebene Geschlechterstereotypizität

52 Bd. 6, S. 635.
53 Ebd., S. 624.
54 Dindo, »Max Frisch, Journal I–III«, S. 68.
55 Dindo, Journal I–III, 01:48:19. Vgl. die ungenaue Transkription in: ders., »Max Frisch, Journal I–III«, S. 68 f.
56 Hofe, Zauber ohne Zukunft, S. 360; im Original keine Hervorhebung; vgl.: »Lynn ist kein Partner, sondern Mittel zum Zweck. Sie ist der Beweis für den alten Mann, doch noch nicht alt zu sein.« (Heidenreich, Max Frisch, S. 136)

zurück

eingegangen wird. Es scheint nämlich, als werde ihr Mangel an Eigenschaften ganz einfach als notwendige Voraussetzung dafür hingenommen, dass man desto mehr über den Protagonisten erfährt. Hannemann schreibt beispielsweise: »Lynn hat auch keinen überwältigenden Liebreiz, keine überdurchschnittliche Ausstrahlungskraft; sie dient […] vornehmlich ›als Vorwand zur erzählerischen Selbstverwirklichung des Künstlers Max Frisch‹.«[57] Ähnlich wird Lynn bei Peter Wapnewski beschrieben: »Sie ist, eben weil blaß, weil schlaksig-staksig, eben weil ein bißchen langweilig, eben weil ein bißchen belanglos, eben weil ziemlich ungebildet und sehr unbewußt, das Gravitationsfeld dieser Kaleidoskop-Splitter.«[58] Am genauesten wird Lynns Funktionalisierung im Hinblick auf eine autobiografische beziehungsweise »autofiktionale« Lektüre bei Martina Wagner-Egelhaaf beschrieben. Jedoch wird auch hier eine gendertheoretische Reflexion der Ergebnisse nur angedeutet:

> Ihre konkrete Erscheinung hat innerhalb der autofiktionalen Erzählkonstruktion eine strukturelle Bedeutung, die sich in der Aussage des Erzählers, es bleibe »das irre Bedürfnis nach Gegenwart durch eine Frau« ausspricht. Nur im Spiegel des weiblichen Gegenübers kann sich das männliche Ich als gegenwärtiges erfahren. […] Sieht man in ihr die beschworene Gegenwart, die, wie gezeigt, als Medium für die Wiederkehr der Vergangenheit fungiert, ist vielleicht sie in ihrer Flächigkeit – ihr Gefühlsleben und ihre Geschichte interessieren Max ja nicht – das eigentliche Gespenst, um nicht zu sagen: das trügerische Selbst-Gespinst, von *Montauk.*[59]

Dass Lynns fehlende oder jeweils eben nur »ein bißchen« vorhandene Charakterzüge nicht nur bei einer biografischen Lektüre von *Montauk* gewissermaßen als notwendiges Übel hingenommen werden, zeigt das Beispiel von Nedialka Bubners Interpretation:

> Marianne Frischs Feststellung […], dass es ihr bei all ihrer Neugier nicht gelingt, sich diese Frau (Lynn) vorzustellen […], ist nachvollziehbar, doch das liegt sicherlich nicht an der nachteiligen Darstellung oder an Lynns ›wahrem‹ Wesen, sondern an der Rolle, die Lynn als fiktionale Figur im Raum der Erzählung zu spielen hat.[60]

Als »fiktionale Figur«, so Bubner, »führt Lynn Max durch ein unbekanntes und dennoch bekannt anmutendes Terrain; […] sie [ist] immer da, weniger als Dialogpartnerin denn als Stichwortgeberin, […] sie ist hier mehr Stimme als

57 Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 35. Vgl. Blöcker, Der alte Mann und das Mädchen, S. 1180.
58 Wapnewski, Hermes steigt vom Sockel, S. 456.
59 Wagner-Egelhaaf, Autofiktion & Gespenster, S. 141.
60 Bubner, Das Ich der Geschichten, S. 174.

zurück

Körper, keine Persönlichkeit, eher ein Geist«[61] – »eine ›Frau‹ im archetypischen Sinne«, wie es später heißt, ohne dass das in dieser Wendung enthaltene stereotype Rollenbild näher kommentiert, geschweige denn ideologiekritisch reflektiert würde.[62] Dasselbe gilt auch für die anderen Stellen, an denen Bubner die Darstellung Lynns mit der Tiefenpsychologie Carl Gustav Jungs verbindet. Wenn sie nämlich Lynn als »objektivierte Anima-Figur« beschreibt[63] – als »das weibliche Pendant, das ihn vollständig macht und das ihm gleichzeitig als Gegenpol dient, um sich als Mann abzugrenzen gegenüber dem anderen Geschlecht« –,[64] entspricht das zwar ziemlich genau der von Lynn in *Montauk* verkörperten Statistenrolle. Zugleich wird damit jedoch die Rolle der Frau als Randfigur auf die Stufe einer allgemeingültigen, tiefenpsychologisch verankerten Gesetzmäßigkeit gehoben und damit legitimiert – ganz ähnlich wie bei Merrifield.

Lynns marginalisierende Darstellung und ihre Komplementärfunktion lassen sich natürlich aber auch als Teil und Ausdruck eines Weiblichkeitsmythos erklären, der bereits bei Simone de Beauvoir näher beschrieben wird: »[D]ie Frau« erscheint »als das Unwesentliche, das nie zum Wesentlichen wird, als das absolute Andere ohne Wechselseitigkeit.«[65] »[A]ls das absolute Andere« steht ›die Frau‹ für all jene Aspekte des Lebens, die ›der Mann‹ aus seiner eigenen Subjektkonstruktion ausgelagert hat und die ihm nun nur noch über den Austausch mit ›dem Anderen‹, dem Objekt, zugänglich sind.[66]

6.2 Lynn als Stellvertreterin

In ihrer Rolle als Objekt, als Katalysator für die männliche Selbstanalyse, verkörpert Lynn einerseits eine weibliche Position, die sich außerhalb des männlichen Erfahrungshorizonts befindet. Andererseits dient sie als eine Art Ersatz für die anderen Frauen, die diese Position vor ihr eingenommen haben. »Lynn hat für den Dichter maieutische Funktion: Ihre gezielten Fragen und Herausforderungen […], aber auch ihre bloße Anwesenheit rufen in ihm die

61 Ebd.
62 Ebd., S. 175.
63 Ebd., S. 231.
64 Ebd., S. 161.
65 Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997 (rororo, Bd. 1990), S. 192.
66 Vgl. z. B. das Kapitel »Ergänzungstheorien«, in: Silvia Bovenschen. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 (Edition Suhrkamp, Bd. 2431), S. 24–43.

zurück

Erinnerung an seine früheren Liebesverhältnisse wach«, so Zimmermann.[67] Die Voraussetzung dafür ist nach Hans Wyslings psychoanalytischer Lektüre von *Montauk* Lynns marginalisierende Darstellung: »Die palimpsestartige Überlagerung der Frauenbilder wird möglich durch eine gewisse Entkonturierung der Objekte […].«[68]

In ihrer Rolle als Stellvertreterin für andere Frauen im Leben des Protagonisten dient Lynn vor allem als Kontrastfigur. Das lässt sich daran zeigen, dass gewisse Stellen aus den Beschreibungen der gemeinsamen Zeit mit Lynn erst vor dem Hintergrund anderer Erfahrungen bedeutsam werden. Wenn Lynn bei der gemeinsamen Wanderung zum »OVERLOOK« noch einmal zum Wagen zurückgeht, weil sie, »um den Atlantik zu sehen, eigentlich ihre Handtasche nicht braucht«, erscheint das auf den ersten Blick völlig nebensächlich.[69] Erst später wird man wieder an diese Stelle erinnert; als Ingeborg Bachmanns »Verhältnis zum Geld« beschrieben wird, erwähnt Frisch: »Ich erinnere mich nicht, daß je eine Ausgabe sie reut, eine hohe Miete, eine Handtasche aus Paris, die am Strand kaputtgeht.«[70] Während Bachmanns bedenken- oder gedankenloser Umgang mit Geld und Sachwerten das Thema einer fast seitenlangen Ausführung ist, zeichnet sich Lynn durch pragmatisches Handeln aus. Sie geht eben eigens nochmals zurück, um die Handtasche im Auto zu lassen, so dass diese nicht kaputtgehen kann.

Ein ähnliches Motiv ist Lynns »grünes Feuerzeug«, das gleich mehrfach erwähnt wird.[71] Für sich genommen mag es ein unerhebliches Detail sein, dass Lynn ein eigenes Feuerzeug hat und deswegen jeweils nicht wartet, bis ihr jemand Feuer gibt: »Oft kommt er zu spät; Lynn hat ihr Feuerzeug schon in der Hand.«[72] Dass aber hier wiederum die Verhaltensweisen verschiedener Frauen gegeneinander ausgespielt werden, zeigt sich an der Beschreibung einer Reise in die Bretagne, die Frisch zusammen mit seiner Frau und einem gemeinsamen Freund unternommen hat. Dort wird ausgerechnet Marianne Frisch-Oellers' vergebliches Warten auf Feuer zum Auslöser eines Streits.[73] In derselben Bretagne-Episode wird auch deutlich, welches Konfliktpotenzial gemeinsame Autofahrten von Frisch und seiner Frau bergen. Zwar sitzt er

67 Zimmermann, *Montauk*, S. 91. Vgl.: Lynn ruft »durch ihre Gegenwart all die Frauen« auf, »die der Erzähler geliebt hat, die er liebt« (Rolf Michaelis, Love Story und mehr. Die Erzählung *Montauk* und das Lesebuch *Stich-Worte* von Max Frisch, in: Die Zeit, 19. September 1975).

68 Wysling, Max Frisch, *Montauk*, S. 44.

69 Bd. 6, S. 621.

70 Ebd., S. 737.

71 Ebd., S. 624, 674.

72 Ebd., S. 677.

73 Vgl. ebd., S. 722.

»die ganze Zeit hinten«, um keine »Fahrfehler« zu machen oder eine »falsche Route« vorzuschlagen. Jedoch ist die Situation schon so verfahren, dass er gerade damit zu einem »Ekel« wird; weil er nun »nichts dafür« kann, wenn sie sich verfährt, und einfach nur schweigt.[74] Claudia Müller hat die Bretagne-Episode textgenetisch untersucht und dabei festgestellt, »das den Erzähler demütigende Verhalten« seiner Frau werde »über die früheren Fassungen hinweg immer weniger explizit beschrieben« und sei schließlich in der endgültigen Version »nur noch als Nachklang zwischen den Zeilen« präsent.[75] Zwar wird Marianne Frisch-Oellers' Verhalten also nicht mehr explizit genannt. Jedoch verweist »der Text implizit umso deutlicher« darauf, da es als »eine Art Kontrastfolie« für die Erfahrungen mit Lynn dient:[76]

> MAX, YOU ARE WRONG
>
> sagt die junge Fremde, und er verträgt das wie ein natürlicher Mensch, ein gesunder Mensch, ein vernünftiger Mensch […]. Er hört es nicht als Verweis. […] Er nimmt es als kleine Hilfe, nicht als Tadel. […] Er nimmt es nicht als Zensur. […] YOU ARE WRONG, er sagt es unbefangen; keine Revanche […]. Er ist nicht gespannt, wann ihm sein nächster Fehler unterläuft; er fühlt sich nicht im Examen.[77]

Die gemeinsamen Fahrten von Max und Lynn verlaufen völlig unproblematisch und harmonisch, was ja auch eigens durch gegenseitige Komplimente betont werden muss: »Er finde Lynn eine gute Fahrerin. Ob er immer als Beifahrer so artig sei?«[78] Und selbst wenn er doch einmal fährt, scheint kein Konfliktpotenzial vorhanden: »Er fährt gerne, wenn man ihm das Vertrauen schenkt, und offensichtlich tut sie das […].«[79]

Besonders interessant sind die zwei unterschiedlichen Fahrsituationen, jene in der Bretagne und jene auf Long Island, weil sie zahlreiche Parallelen zu einer literarischen Skizze aufweisen, in der Frisch bereits früher eine äußerst konfliktreiche Autofahrt beschrieben hat, zur *Skizze eines Unglücks*. Diese stammt aus dem *Tagebuch 1966–1971*,[80] aus einem Werk mithin, das einen wichtigen Bezugspunkt für *Montauk* bildet.[81] Besonders auf den Schlussteil des *Tagebuchs*, worin Frisch unter anderem einen längeren Aufenthalt in New York verarbeitet hat, wird in *Montauk* verschiedentlich verwiesen. So bezieht

74 Ebd., S. 721.
75 Müller, »Ich habe viele Namen«, S. 53.
76 Ebd. Vgl. Bubner, Das Ich der Geschichten, S. 178; Vogel, *Montauk*, S. 152.
77 Bd. 6, S. 723 f.
78 Ebd., S. 677.
79 Ebd., S. 723.
80 Ebd., S. 204–225, 237.
81 Vgl. Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 262 f.

sich Frisch implizit auf das im *Tagebuch* erwähnte »Drugstore-Frühstück«,[82] wenn er in *Montauk* erzählt, er frühstücke »*wieder*« im »[i]m Drugstore«, wo »*noch dieselbe* Mannschaft« bediene.[83] Eine andere Stelle aus demselben Abschnitt im *Tagebuch*, zu der eine Verbindung hergestellt wird, ist: »WASHINGTON SQUARE, das erste Grün an den Bäumen, man hat es ihrem grauen Skelett nicht mehr zugetraut. Frühling, ja, du bist's …«[84] Nicht nur, dass Frisch in *Montauk* ebenfalls den »WASHINGTON SQUARE« aufsucht,[85] auch der zweitletzte Vers von Mörikes Gedicht *Er ist's* wird kurz vorher zitiert und um den Schlussvers ergänzt: »plötzlich dieses Gedächtnis der Haut: FRÜHLING, JA, DU BIST'S! nämlich mit Sonne auf diesem Spannteppich, den ich kenne; ich habe ihn einmal geküßt. DICH HAB' ICH VERNOMMEN!«[86] Daneben motiviert der Anblick von grünenden Bäumen inmitten der New Yorker Häuserlandschaft in beiden Werken denselben ergriffenen Kommentar: »diese Tapferkeit des Chlorophylls!«[87] In Anbetracht der engen Verbindungen, die zwischen dem *Tagebuch 1966–1971* und *Montauk* bestehen, verdienen auch die Parallelen zur *Skizze eines Unglücks* nähere Beachtung.

Die *Skizze eines Unglücks* erzählt von einer Autoreise durch Südfrankreich. Viktor, ein Chirurg aus Basel, und seine Freundin Marlis, eine Romanistin, sind unterwegs nach Spanien. Sie kennen sich ungefähr seit einem Jahr, seit er sie operiert hat. Sie ist eigentlich noch verheiratet, lebt aber getrennt von ihrem Mann. Die gemeinsame Fahrt wird zu einer schier endlosen Aneinanderreihung unterschwelliger Machtkämpfe, die sich alle um die Frage drehen, wer von beiden jeweils recht hat. Deswegen wird Viktor auch konstant von der Angst verfolgt, ihm könnten irgendwelche Fehler unterlaufen. Auch was die angemessene Fahrweise betrifft, kommt es immer wieder zu Meinungsverschiedenheiten. Die Reise endet mit einem tragischen Unfall: »Marlis hat den Lastwagen gesehen, sie hat ihn gewarnt, er hat den Lastwagen gesehen, aber nicht gebremst; er hatte Vorfahrt. Es kann sein, daß er sogar Gas gegeben hat, um zu zeigen, daß er sicher ist. Sie hat geschrien. Die Gendarmerie von Montpellier gab ihm recht.«[88] Obwohl Viktor also offiziell von jeder Schuld befreit wird, lastet sie später dennoch schwer auf ihm. Er wird Oberarzt, Chef einer Klinik, Vater von zwei Kindern, doch das

82 Bd. 6, S. 359.
83 Ebd., S. 625; im Original keine Hervorhebungen.
84 Ebd., S. 359.
85 Ebd., S. 629.
86 Ebd., S. 628. Mörikes Gedicht wird zudem in *Nun singen sie wieder* rezitiert (vgl. Bd. 2, S. 82).
87 Bd. 6, S. 397, vgl. S. 625.
88 Ebd., S. 225.

Schuldgefühl bleibt. Schließlich schwimmt er eines Tages ins Meer hinaus, bis ihn seine Kräfte verlassen.

Romanistin als Beruf von Marlis und die erste Silbe ihres Namens oder genauer gesagt der erste Teil ihres verkürzten Doppelnamens[89] erinnern stark an *Mar*ianne Frisch-Oellers und mögen beim neugierigen Lesepublikum die Frage aufwerfen, ob in der *Skizze eines Unglücks* ein autobiografischer Kern steckt. Vielleicht passend dazu versäumt es Beatrice von Matt nicht, zu »betonen, dass […] Frisch nie einen Unfall mit tödlichen Folgen für die Beifahrerin gebaut hat«.[90] Nicht nur das tragische Ende könnte man biografischen Spekulationen entgegenhalten, auch andere Eckdaten sprechen gegen eine solche Interpretation: Während eben Marianne Frisch-Oellers tatsächlich Romanistik studiert hat, passt Viktors Beruf so gar nicht zu Frisch. Auch der Altersunterschied zwischen Viktor und Marlis ist mit sechs Jahren fast fünfmal kleiner als jener zwischen Frisch und seiner Frau. Zudem sind Viktor und Marlis kein Ehepaar, Marlis ist gar noch mit einem anderen Mann verheiratet.

Für einen biografischen Kern der *Skizze eines Unglücks* spricht andererseits doch wieder, dass Uwe Johnson, ein bekanntlich sehr genauer Kenner von Frischs Werken, den als Verrat verstandenen Ehebruch seiner eigenen Frau in einem Text mit dem Titel *Skizze eines Verunglückten* verarbeitet hat – obwohl er als Lektor des *Tagebuchs 1966–1971* Frisch noch geraten hatte, die *Skizze eines Unglücks* wenn möglich zu streichen.[91] Seine eigene Skizze veröffentlichte Johnson 1981 in einer Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Frisch.[92] Die *Skizze eines Verunglückten* entstand aus der Überarbeitung eines Texts, der ursprünglich als Teil seiner *Jahrestage IV* geplant war und dessen Entstehungsgeschichte äußerst interessant ist. Johnson verstand diesen Text nämlich, wie er Frisch brieflich mitteilte, »als Fortsetzung« eines »abgebrochenen Gesprächs« über »Ehebruch, Eifersucht und Verwandtes«, das die beiden 1975 geführt hatten. Weil nämlich Johnsons Frau damals nach Hause gekommen war und sie deshalb das Thema wechseln mussten, hat er, was er

89 Vgl. z. B. Rosa Kohlheim und Volker Kohlheim, Duden, Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von mehreren tausend Vornamen, Mannheim et al.: Duden, [3]1998 (Duden-Taschenbücher, Bd. 4), S. 178, s. v. Marlies.

90 Beatrice von Matt, Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk, München: Nagel & Kimche, 2011, S. 55.

91 Vgl. Johnson, Lektorat zu Max Frisch, *Tagebuch (1966–1970)*, S. 357, 396.

92 Uwe Johnson, Skizze eines Verunglückten, in: Siegfried Unseld et al., Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 69–107. Zur Beziehung der beiden Texte vgl. z. B. Ulrich Krellner, *Montauk* als Provokation der *Skizze eines Verunglückten*. Autobiographische Interferenzen im Werk von Max Frisch und Uwe Johnson, in: Literatur für Leser 29.3, 2006, S. 185–196; Matt, Liebesverrat, S. 395–402; Matt, Mein Name ist Frisch, S. 52–58.

zurück

»nicht mehr habe antworten können, einer Person in dem Buch angehängt«.[93] Für diesen Text, mit dem er sich an einem biografischen Problem abarbeitete, wählte Johnson also ausgerechnet einen Titel, der sich ganz unverhohlen auf Frischs Skizze bezog.

Dem Verdacht, bereits Frisch habe in der *Skizze eines Unglücks* ein biografisches Problem verarbeitet, wird aber eben auch in *Montauk* Vorschub geleistet. Zwar kann die hier erzählte Bretagne-Reise nur schon zeitlich als Vorbild für die *Skizze eines Unglücks* ausgeschlossen werden; aber die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Reisebeschreibungen sind dennoch evident. Bereits die oben erwähnte Szene, in der Frischs Frau vergeblich auf Feuer wartet, erinnert an eine ähnliche Stelle in der *Skizze eines Unglücks*: »Er bemerkt jetzt jeden Fehler, den er macht. So meint er. Dabei merkt er beispielsweise nicht, daß sie auf Feuer für ihre Zigarette wartet.«[94] Und der Entscheid, während der in *Montauk* beschriebenen Bretagne-Reise nicht selber zu fahren, scheint darin begründet, dass seine Frau ihm auf diese Weise keine Fehler vorwerfen kann: »Ihre Rügen, wenn ich am Steuer sitze, sind zuweilen berechtigt […].«[95] Obwohl ihr nun ganz ähnliche Versehen wie Viktor unterlaufen – beide überfahren eine rote Ampel,[96] beide verfahren sich[97] –, ist es doch noch immer sie, die Frisch »spätestens unter vier Augen« »mit Zensuren bedient«.[98] Als »Zensur[en]« versteht auch Viktor die Rügen von Marlis,[99] und die Zeit, die er mit ihr verbringt, kommt ihm wiederholt wie ein »Examen« vor.[100]

Noch genauere intertextuelle Verweise auf die *Skizze eines Unglücks* finden sich in der Darstellung der gemeinsamen Zeit von Max und Lynn. Anders als bei der Beschreibung der Bretagne-Fahrt von Frisch und seiner Frau akzentuieren die Reminiszenzen hier nicht die Gemeinsamkeiten, sondern, im Gegenteil, die Unterschiede zwischen den beiden Situationen. Wie bereits Heinz Gockel erwähnt, ist Lynns »ARE YOU SURE?«[101] ein direkter Verweis auf die in der Skizze insgesamt viermal erwähnte Frage von Marlis »Bist du

---

93 Uwe Johnson, Brief vom 11. September 1975 an Max Frisch, in: Frisch/Johnson, Der Briefwechsel, S. 141–145, hier S. 141 f.

94 Bd. 6, S. 211.

95 Ebd., S. 722.

96 Vgl. ebd., S. 205 bzw. S. 722.

97 Vgl. ebd., S. 215 bzw. S. 721.

98 Ebd., S. 723.

99 Ebd., S. 212, vgl. S. 214. In einer älteren Version der Skizze, welche als Vorabdruck in der *Neuen Rundschau* erschienen ist, hieß es zudem noch: »Keine Stunde ohne Zensuren« (Max Frisch, Skizze eines Unglücks, in: Neue Rundschau 82, 1971, S. 636–648, hier S. 637).

100 Bd. 6, S. 204, 210.

101 Ebd., S. 724.

sicher?«;[102] »jene Frage, die Viktors Überlegenheit zerstört und seine krankhafte Empfindlichkeit reizt«[103] und die indirekt auch für den tödlichen Unfall eine wichtige Rolle spielt – schließlich »kann« es ja »sein«, dass Viktor »sogar Gas gegeben hat, um zu zeigen, *daß er sicher ist*«. Max hingegen muss »sich *nicht* beherrschen deswegen«; aus Lynns Mund ist es »eine natürliche Frage«.[104] Und auch wenn sie ihn verbessert, »nimmt« er »es *nicht* als Zensur«[105] und »ist *nicht* gespannt, wann ihm sein nächster Fehler unterläuft; er fühlt sich *nicht* im Examen«.[106] Neben der Verwendung derselben Metaphorik, »Zensur« und »Examen«, stimmt auch die Art der Fehler, die Max macht oder zu machen Gefahr läuft, auffällig genau mit der *Skizze eines Unglücks* überein. Max' Ungenauigkeit beim Titel von »ALICE IN WONDERLAND« – mit bestimmtem Artikel statt ohne[107] – findet eine Entsprechung in Viktors Irrtum bezüglich des Ortsnamens »SAINTES MARIES DE LA MER«, den er fälschlicherweise als »SAINTES MARIES SUR MER« angibt.[108] Und wenn es für Max »*keine* Schlappe« ist, falls »es heute regnet«, obwohl er gestern »am Strand einen blauen Sonntag vorausgesagt hat«,[109] so erinnert das wiederum an Viktors Hemmung, eine Prognose über das Wetter in Spanien zu wagen, um »nichts Falsches gesagt zu haben«, falls die Reise wirklich dorthin geht.[110]

Obwohl die Erfahrungen, die Max mit Lynn macht, konsequent mit der problematischen Geschlechterbeziehung in der *Skizze eines Unglücks* und ihrem biografischen Hintergrund verglichen werden, fehlt in *Montauk* doch eine restlos befriedigende Erklärung, weshalb ganz ähnliche Situationen auf völlig unterschiedliche Weise erlebt werden; warum Max eben ausgerechnet von Lynn Kritik erträgt »wie ein natürlicher Mensch, ein gesunder Mensch, ein vernünftiger Mensch«. So gehört laut Zimmermann die Frage »nach Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen der gegenwärtigen und den früheren Liebesbeziehungen« zu den Fragen, die *Montauk* »dem aufmerksamen Leser« stelle.[111] Zwar ist die Affäre mit Lynn zeitlich begrenzt und bietet daher natürlich von vornherein wenig Konfliktpotenzial. Die Art und Weise, wie Lynns Verhalten und Eigenschaften immer wieder gegen die anderen Frauen ausgespielt werden, suggeriert jedoch, dass die zeitliche Be-

102 Ebd., S. 209, 216, 218, 225.
103 Heinz Gockel, *Montauk. Eine Erzählung*, in: Duitse Kroniek 29.1, 1977, S. 41–56, hier S. 52.
104 Bd. 6, S. 724; im Original keine Hervorhebung.
105 Ebd., S. 723; im Original keine Hervorhebung.
106 Ebd., S. 724; im Original keine Hervorhebung.
107 Ebd., S. 723.
108 Ebd., S. 208.
109 Ebd., S. 723; im Original keine Hervorhebung.
110 Ebd., S. 211.
111 Zimmermann, *Montauk*, S. 71. Vgl. Vogel, *Montauk*, S. 149.

zurück

grenzung nicht die einzige mögliche Erklärung ist. Vielmehr wird der Fokus auf die spezielle Qualität der Beziehung von Max und Lynn gelenkt. Diese Qualität kommt besonders deutlich über den Vergleich mit der *Skizze eines Unglücks* zum Vorschein, die von einem permanenten Machtkampf geprägt ist.

6.3 Machtkämpfe

Anders als beispielsweise die Frauen in Frischs *Blaubart*, denen Felix Schaad »zum Doktortitel auf Lebenszeit verholfen« hat, wie Gleichauf es ausdrückt,[112] hat Marlis selber promoviert und profitiert nicht einfach vom Titel eines Manns. (Im Vorabdruck der *Skizze* in der *Neuen Rundschau* wurde noch eigens erwähnt, dass Marlis mit ihrer Ausbildung durchaus in der Lage ist, ihr eigenes Geld zu verdienen: »Sie hatte eine Lehrstelle in Dornach.«)[113] Trotzdem scheint es auf den ersten Blick, als sei sie Viktor unterlegen; ihr »Dr. phil.«[114] verspricht weniger soziale Anerkennung als sein medizinischer Doktortitel, zu dem er es immerhin »cum laude« gebracht hat.[115] Überdies hat sie ihn als ihren behandelnden Arzt kennengelernt, »dem sie sozusagen ihr Leben verdankt«.[116] Damit, so Schmitz, »ähnelt« Viktor »Gott, dem Schöpfer und Erlöser«.[117] Seine gottähnliche Position muss Viktor später jedoch selber relativieren: »Daß sie ihm ihr Leben verdanke, hat er, Vik, nie gemeint. Es ist eine Operation gewesen, die in der Regel gelingt. Vielleicht hat sie es gemeint –«[118] Obschon sich Viktor keinen Illusionen über die Bedeutung dieser Operation hinzugeben scheint, wird dennoch deutlich, wie sehr er Marlis' Bewunderung genossen hat. Als sie noch zu ihm aufsah, scheint er ein ganz anderer Mensch gewesen zu sein: »Früher hatte er Humor, solange er davon zehrte, daß sie ihn als Arzt bewunderte.«[119]

Zwar sieht Marlis in Viktor nicht mehr den Gott in Weiß. Dennoch ist er ihr deutlich überlegen, was das Ansehen und vor allem das Einkommen anbelangt. Als Ausdruck seiner finanziellen Potenz fährt er denn auch »einen Porsche«.[120] Trotzdem gerät seine Dominanz auf der gemeinsamen Reise bedrohlich ins Wanken. Denn Marlis kann in Frankreich mit kulturellem

112 Gleichauf, Jetzt nicht die Wut verlieren, S. 223.
113 Frisch, Skizze eines Unglücks, S. 645.
114 Bd. 6, S. 205.
115 Ebd., S. 208.
116 Ebd., S. 204.
117 Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 25.
118 Bd. 6, S. 217.
119 Ebd., S. 206.
120 Ebd., S. 219.

Kapital in Form ihrer Sprachkenntnisse punkten;[121] während sie »LE FIGARO LITTERAIRE« liest,[122] verwechselt er einfachste Vokabeln und sagt »BENZIN (nasal) statt ESSENCE«[123] oder »Brioche« statt »Croissant«.[124] Viktors Probleme, mit dieser Situation umzugehen, und das Verlangen, seine berufliche Überlegenheit auch auf Reisen auszuspielen, finden ihren deutlichsten Ausdruck in seinem Wunsch, das Insigne seines Berufsstands während der Fahrt tragen zu können: »Wenn er jetzt seinen weißen Klinik-Mantel anziehen könnte, wäre es sofort anders; die Vorstellung, daß er im weißen Klinik-Mantel durch die Provence und nach Spanien fährt –«[125] Dabei scheint es Viktor völlig zu entgehen, wie lächerlich dieser Gedanke tatsächlich ist. Sein Wunsch, während der gemeinsamen Reise vom symbolischen Kapital seines Berufs zu profitieren, scheint unerfüllbar. Zwar kann er einmal mit Fachwissen auftrumpfen: »Was heißt eigentlich Plexus? Er ist Chirurg, und es wäre komisch, wenn er's nicht wüßte.«[126] Doch selbst in diesem Fall befürchtet er, sie könnte an der Richtigkeit seiner Aussagen zweifeln.

Nicht nur Viktors berufliche Überlegenheit wird unterwandert. Ähnliches vollzieht sich anhand der Namenskurzform, bei der ihn Marlis nennt: »VIKTOR, aber mag es […] nicht, wenn sie sagt: VIK, vorallem wenn die Leute am Nachbartisch es hören.«[127] Durch die Verkürzung des Namens wird dessen Bedeutung quasi kassiert; vom ›Sieger‹ und ›Bezwinger‹[128] bleibt womöglich, wenigstens bei schweizerdeutscher Aussprache,[129] nicht viel mehr übrig als ein ›Fick‹ – was auch Viktors Verlegenheit erklären würde, wenn Marlis ihn öffentlich so nennt. Ihr scheint dabei bewusst zu sein, wie schwierig es für ihn ist, mit solchen Verletzungen seiner männlichen Dominanz umzugehen. So heißt es an anderer Stelle: »Sie will nicht die Überlegene sein, das verträgt kein Mann, Viktor schon gar nicht […].«[130]

Die »Verunsicherung eines modernen Mannes gegenüber einer modernen Frau« ist laut Norbert Mecklenburg denn auch zentral für die *Skizze eines Unglücks* und, so fügt er hinzu, es sei »Viktors Unbehagen am Ab-

---

121 Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass auch der Erzähler in *Mein Name sei Gantenbein* die französische Sprache mit Unterlegenheitsgefühlen verbindet (vgl. Bd. 5, S. 26).
122 Bd. 6, S. 205.
123 Ebd., S. 212.
124 Ebd., S. 211.
125 Ebd., S. 215.
126 Ebd., S. 216.
127 Ebd., S. 214.
128 Zur Bedeutsamkeit der Etymologie von Viktors Name vgl. Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 24.
129 Vgl. Ulrich Ammon, Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten, Berlin et al.: de Gruyter, 1995, S. 256 f.
130 Bd. 6, S. 209.

bröckeln seiner gewohnten Überlegenheit, das ihn dieser Liebesbeziehung überdrüssig macht«.[131] Peter von Matt, der Marlis zu den »Treulosen in der Literatur« zählt, versteht Viktors Autounfall als Folge eines »unbewusste[n] Mordwunsch[s]«,[132] dessen Ursache das zentrale Thema der *Skizze eines Unglücks* sei: »die bis ans Wahnsinnige gehende Kränkung des Mannes durch Signale der Überlegenheit, Andeutungen einer fein gesponnenen Machtstruktur, in der die schwebende Balance der Liebe verdirbt«.[133] (Denkbar – und mit von Matts These vom Autounfall als »klassische[r] Fehlleistung« kompatibel[134] – wäre auch die Möglichkeit, dass sich Viktor unbewusst eine Verletzung von Marlis wünscht, damit er ihr als Arzt das Leben retten und wieder seine gottähnliche Position einnehmen kann.) Dass das »Liebeskonzept[ ]« in der *Skizze eines Unglücks* »der alten männlichen Vorherrschaft verpflichtet« ist, betont auch Beatrice von Matt: »Die promovierte Romanistin begegnet Viktor von Gleich zu Gleich. Das hält er nicht aus.«[135]

Von einer »*fein gesponnenen* Machtstruktur«, wie sie Peter von Matt in der *Skizze eines Unglücks* wahrnimmt, kann in *Montauk* hingegen keine Rede sein. Max ist Lynn derart überlegen, dass seine Dominanz kaum herausgearbeitet werden muss: Autor von Weltruf, »Millionär«,[136] Besitzer einer Wohnung in Berlin und eines Hauses im Tessin sowie eines 31 000 Franken teuren Jaguars trifft eine Verlagsangestellte, »Einkommen monatlich: 1080 Dollar, nach Abzug der Steuern: 750 Dollar«,[137] »[i]hr Apartment: kleiner als er zuerst gemeint hat«.[138] Auch heute noch erinnert sich Locke-Carey an den imposanten Eindruck, den Frisch auf sie gemacht hat: »Er war so groß, so selbstsicher, reich und erfolgreich.«[139]

Anders als in der *Skizze eines Unglücks*, wo Viktor um seine Überlegenheit fürchten muss, geht von Lynn keinerlei Gefahr aus, dass sie die

---

131 Norbert Mecklenburg, Verkehrsunfall und Betriebsunfall. Zwei Männergeschichten, in: Max Frisch, Skizze eines Unglücks / Uwe Johnson, Skizze eines Verunglückten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1443), S. 103–134, hier S. 107. Vgl.: »er wird unsicherer mit jedem gefahrenen Kilometer, weil sie seiner Mannesautorität misstraut« (Weidermann, Max Frisch, S. 294).

132 Matt, Liebesverrat, S. 400.

133 Ebd., S. 402.

134 Ebd., S. 400.

135 Matt, Mein Name ist Frisch, S. 55 f.

136 Bd. 6, S. 736.

137 Ebd., S. 664. Wie auch eigens vermerkt wird, bezahlt Max »für zwei Übernachtungen« in Montauk »fast das Doppelte ihres Wochenlohnes« (ebd., S. 719).

138 Ebd., S. 663.

139 Weidermann, Max Frisch, S. 320. Fotografien des Paares zeigen, dass der eher klein gewachsene Frisch ungefähr gleich groß war wie Locke-Carey (vgl. z. B. Hage [Hg.], Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten, S. 178 f.), wenn sie ihn also als ›big‹ bezeichnet haben sollte, dann wohl am ehesten im Sinn von ›wichtig‹.

männliche Dominanz ähnlich wie Marlis unterlaufen könnte. Da sich Max in einer Fremdsprache ausdrücken muss, während Lynn in ihrer Muttersprache kommunizieren kann, kommt es zu keinem sprachlichen Konkurrenzkampf. Es scheint denn auch ganz selbstverständlich, dass Max nach englischen Vokabeln fragen muss: »HOW DO YOU CALL THOSE BIRDS?«[140] Und selbst wenn ihm dabei ein idiomatischer Fehler unterläuft, wenn er eben »HOW« sagt, wo es eigentlich ›WHAT‹ heißen sollte,[141] hat Lynn es als *native speaker* gar nicht nötig, ihn auf seine Ungenauigkeit hinzuweisen. Vielmehr versichert sie ihm: »YOUR ENGLISH IS EXCELLENT […].«[142]

Nur ein einziges Mal lässt sie ihn seine sprachliche Unzulänglichkeit fühlen. Aber auch an dieser Stelle gelingt es ihm, das gestörte Machtverhältnis sofort wieder zu seinen Gunsten zu korrigieren, und zwar mit einer sanften, aber doch handgreiflichen Verletzung ihrer ›Intimdistanz‹:[143]

> Er hat ihr einfach die Brille aus dem Gesicht genommen, um einmal die Augen zu sehen. Sie hat über sein Englisch gelacht. Er hat es getan, ohne ihre Schläfe zu berühren, sorgsam wie ein Optiker mit einer Kundin. Sie steht in ihrer Kitchenette, Geschirr in beiden Händen, im Augenblick wehrlos. Farbe ihrer Augen: wie heller Schiefer unter Wasser. Er findet, eine Brille stehe ihr gar nicht, und sie findet ihn unfair. BECAUSE I NEED GLASSES, sagt sie. Also gibt er ihr die Brille zurück.[144]

Als sie also einmal über seine mangelnde Sprachkompetenz zu lachen wagt und damit seine Überlegenheit anzweifelt, weiß er diese sofort zu festigen. Er nimmt ihr »die Brille aus dem Gesicht« und entmachtet sie damit geradezu: Mit »Geschirr in beiden Händen« und auf die Brille angewiesen, ist sie »im *Augenblick*« tatsächlich völlig »wehrlos« und ausgeliefert. Damit wird sie zum hilflosen Objekt seines männlichen Blicks.[145] Denn Lynns Brille ist nicht nur Sehhilfe, sondern gewissermaßen auch Sichtschutz. Erst als er ihr die Brille von der Nase nimmt, kann er ihr Gesicht vollständig sehen und dabei eben auch die »Farbe ihrer Augen« feststellen. Er macht Lynn also nicht nur wehrlos, sondern durchbricht auch den Schutz vor unerwünschter Intimität, den eine Brille bieten kann. (Diese Maskenfunktion der Brille scheint für Frisch selber nicht ganz unwichtig gewesen zu sein. Jedenfalls kaschierte

140 Bd. 6, S. 653.
141 Für die englische Übersetzung wurde die Stelle nicht geändert (vgl. Max Frisch, Montauk, New York und London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, S. 36).
142 Bd. 6, S. 683.
143 Vgl. z. B. Eduard T. Hall, Die Sprache des Raumes, Düsseldorf: Schwann, 1976, S. 121–124.
144 Bd. 6, S. 662.
145 Zum patriarchalischen Blick vgl. z. B. John Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, [13]2000 (rororo-Sachbuch), S. 42–61, und Pierre Bourdieu, Die männliche Herrschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 112–121.

seine eigene große Brille mit ihren dicken Gläsern zu einem gewissen Grad jenen Teil seiner Physiognomie, der nach Ausweis von *Montauk* »seit eh und je« sein besonderes ›Missfallen‹ erregte, seine hängenden »Augenlider«.)[146]

Der Klischee-Charakter der in *Montauk* beschriebenen Brillen-Szene[147] lässt sich anhand der genderorientierten Filmwissenschaft verdeutlichen, wo das in Kinofilmen asymmetrisch inszenierte Blickverhältnis zwischen Frau und Mann als Untersuchungsgegenstand schon länger breitere Beachtung gefunden hat.[148] Eine ganz ähnliche Situation, wie sie in *Montauk* beschrieben wird, untersucht zum Beispiel Mary Ann Doane in ihrer Arbeit *Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*. Es handelt sich dabei um eine Filmszene aus Irving Rappers *Now, Voyager* (1942), worin Bette Davis eine unattraktive, altjüngferliche Frau spielt, die sich im Laufe des Films zu einer begehrenswerten Schönheit wandelt. Während sie anfänglich als Teil ihrer mangelnden Attraktivität noch eine Brille trägt, verschwindet diese im Zuge ihrer Verwandlung. Besondere Bedeutung erlangt die Brille in einer Szene, in der ein Arzt, bei dem sie in Behandlung ist, ihre Brille konfisziert. Dazu schreibt Doane:

> Die Frau mit Brille ist eines der prägnantesten visuellen Klischees des Kinos. Dieses Bild ist eine stark überfrachtete Verdichtung von Motiven, die für verdrängte Sexualität, Wissen, Sicht und Sichtbarkeit, Intellektualität und Begehren stehen. Die Frau mit Brille bezeichnet zugleich Intellektualität und Unattraktivität, aber in dem Moment, in dem sie ihre Brille absetzt (ein Augenblick, der anscheinend fast immer *gezeigt* werden muß und mit einer gewissen sinnlichen Qualität besetzt ist), wird sie zu einem Schaustück, zum Bild des Begehrens.[149]

Der Moment, in dem der Mann der Frau ihre Brille abnimmt, wird in *Montauk* nicht nur ebenfalls gezeigt oder beschrieben; auch die symbolische Aufladung der Brille, als Signifikant für »Intellektualität und Unattraktivität«, funktioniert ähnlich. Max nimmt Lynn die Brille ja ausgerechnet dann von der Nase, als sie über »sein Englisch [ ]lacht« und damit seine kulturelle Überlegenheit bedroht. Gleichzeitig betont er, »eine Brille stehe ihr gar nicht«. Die

---

146 Bd. 6, S. 720.

147 Vgl. z. B. Susanne Buck, Der geschärfte Blick. Eine Kulturgeschichte der Brille seit 1850, Frankfurt a. M.: Anabas, 2006 (Werkbund-Archiv, Bd. 30), S. 165 f.

148 Vgl. z. B. Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16.3, 1975, S. 6–18; E. Ann Kaplan, Ist der Blick männlich?, in: Frauen und Film 36, 1984, S. 45–60.

149 Mary Ann Doane, Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: Frauen und Film 38, 1985, S. 4–17, hier S. 12; Hervorhebung des Originals. Ein weiteres Beispiel, das ganz ähnlich funktioniert, findet sich im 1976 veröffentlichten ersten Teil der nicht gerade für ihre Subtilität bekannten *Rocky*-Filmreihe mit Sylvester Stallone. Darin verführt der Boxer Rocky Balboa die schüchterne, unscheinbare Adrian, seine spätere Frau, indem er sie körperlich bedrängt und ihr die Brille abnimmt.

zurück

also auch hier vorhandene Wechselbeziehung von mangelnder Attraktivität und Intellektualität lässt sich bei Frisch nicht nur in *Montauk* beobachten.

In *Biografie: Ein Spiel* trägt die promovierte Antoinette Stein ein »Abendkleid« und »eine Hornbrille«.[150] (Eine Brille ist immerhin wichtig genug, um auch in der überarbeiteten Fassung des Stücks von 1984 genannt zu werden, worin dann jeder Hinweis auf Antoinettes Kleidung fehlt: »[S]ie trägt eine dunkle Brille«.)[151] Wie in der *Skizze eines Unglücks*, wo Marlis eine »violette Pop-Brille« trägt,[152] ist die Brille in *Biografie: Ein Spiel* Teil des *identiy kit* einer intellektuellen Frau: Antoinette möchte einen Verlag gründen oder eine Galerie eröffnen,[153] und sie übersetzt »Adorno«,[154] bei dem sie auch »doktoriert« hat.[155] Allein daraus folgerte eine zeitgenössische Rezensentin, Antoinette müsse von »außergewöhnlicher Begabung gewesen« sein.[156] Ihr Nachname, Stein, mag zudem zusammen mit dem Wohnort Paris dazu angetan sein, an Gertrude Stein zu erinnern, eine der bedeutendsten weiblichen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts, die auch im *Tagebuch 1966–1971* erwähnt wird und zwar ausgerechnet im Kontext der »WOMEN'S LIBERATION«.[157]

Antoinette wirkt mit ihrer Brille wohl nicht nur besonders intellektuell; anscheinend mindert die Brille auch ihre sexuelle Anziehungskraft. Denn es scheint Kürmann schwerer zu fallen, sich nicht auf sie einzulassen, wenn sie ihre Brille nicht trägt. Als er den ersten Abend noch einmal ohne Liebesszene durchspielen will, stört er sich daran, dass Antoinette »plötzlich keine Brille« mehr aufhat, worauf ihm der Registrator rät: »Bleiben Sie ganz unbefangen, Hornbrille hin oder her.«[158] Dazu würde es auch passen, dass Kürmann Antoinette, wie kaum anders zu erwarten, jeweils »die Hornbrille ab[nimmt]«, wenn er sie verführen will.[159]

Die Verbindung von Intelligenz und verminderter Anziehungskraft scheint darin begründet, dass eine kluge, unabhängige Frau die Vormachtstellung des Mannes infrage stellen kann, da sie nicht auf ihn angewiesen ist:

> Ihre Frau hat unsere volle Bewunderung, das können Sie glauben, unsere volle Bewunderung. Wenn ich das sagen darf: sie ist Ihnen überlegen. Machen Sie sich

---

150 Bd. 5, S. 483.
151 Bd. 7, S. 411.
152 Bd. 6, S. 204.
153 Vgl. Bd. 5, S. 498.
154 Ebd., S. 497.
155 Ebd., S. 499.
156 Hedwig Lutz-Odermatt, Zum Ehe-Modell in Max Frischs Stück *Biografie: Ein Spiel*, in: Schweizer Rundschau 67, 1968, S. 184 f., hier S. 185.
157 Bd. 6, S. 345–347.
158 Bd. 5, S. 490.
159 Vgl. ebd., S. 489, 538.

keine Sorgen darüber, was sie jetzt tun wird. Eine Frau von ihrer Intelligenz wird ihren Weg schon machen, Herr Kürmann, ohne Sie.[160]

Antoinettes Unabhängigkeit äußert sich auch darin, dass sie, wie an anderer Stelle schon angemerkt, ein Verhältnis mit einem jungen Architekten hat. Damit folgt ihre Darstellung einem festen Muster, das sich durch fast alle Werke Frischs zieht. Es finden sich darin nämlich kaum unabhängige Frauen, die ihre Freiheit nicht auch sexuell ausleben. Yvonne in *Die Schwierigen* wechselt mehrfach ihre Partner; in *Stiller* betrügt Sibylle nicht nur ihren Ehemann mit dem Protagonisten, sondern schläft im Skiurlaub auch gleich in »zwei Nächte[n] mit zwei verschiedenen Herren«;[161] und Camilla in *Mein Name sei Gantenbein*, die als »selbständige und unabhängige Frau«, als »moderne Frau« gesehen werden möchte, arbeitet geradewegs als Prostituierte.[162] Eine Verbindung zwischen Unabhängigkeit und sexueller Offenheit sollte ursprünglich in *Montauk* noch explizit zur Sprache kommen; eine ältere Version der mit »WOMEN'S LIBERATION« überschriebenen Szene lautete:

> Er [scil. Max] ist einverstanden. Natürlich ist mit der wirtschaftlichen Unabhängigkeit der Frau noch wenig erreicht. Sie entbindet den Mann von ~~bürgerlichen~~ Pflichten, aber sie befreit ihn noch nicht von seinem attavistischen [sic] Anspruch, die Frau zu besitzen. Natürlich ist auch die Frau polygam. Ihr Unglück in dieser Gesellschaft: dass sie ihr Schutzbedürfnis, das in dieser Gesellschaft entstanden ist, nicht selten mit Liebe verwechselt. Schade um so viel mögliche Liebe. Die Frage, ob er je mit einer emanzipierten Frau gelebt habe, stellt nicht Lynn; er stellt sie sich selbst. Libertinage hat es schon immer gegeben. Eine emanzipierte Frau? Er bedauert, dass er die Frage ausgesprochen hat; jetzt möchte Lynn es wissen, ob er je mit einer emanzipierten Frau gelebt habe. ~~Nein.~~ Nein? Er erschrickt über sich und überlegt noch einmal, bevor er es sagt: – ~~Nein~~ Einmal meinte ich es, aber es erwies sich als Irrtum. Sie verteilte sich in viele Betten~~. Als~~, und als ich mich verhielt wie zu einer freien Frau, empfand sie's als Verrat. Sie wurde krank; so hörig bin ich ihr gewesen. Ihr Hass auf mich verfolgte sie.[163]

Hier scheinen die Begriffe Emanzipation, Polygamie und Libertinage untrennbar miteinander verbunden.

Im Hinblick auf die Beziehungen zwischen Intellektualität, Unabhängigkeit und sexueller Freiheit ist es bemerkenswert, dass Antoinette für die heimlichen Treffen mit ihrem Geliebten jeweils ausgerechnet eine intellektuelle Tätigkeit vorschiebt: »Nachmittags bin ich in der Bibliothek. Abends bin ich

---

160 Ebd., S. 537.
161 Bd. 3, S. 653.
162 Bd. 5, S. 38.
163 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.

da.«[164] »Nachmittags bin ich in der Bibliothek.«[165] »Nachmittags bin ich in der Bibliothek.«[166] »Nachmittags bin ich in der Bibliothek.«[167] Immer wieder bekommt Kürmann genau die gleiche Ausrede zu hören, bis Antoinettes Bibliotheksbesuche quasi stellvertretend für ihren Betrug stehen. So jedenfalls ließe sich Kürmanns Aussage erklären, die er zu Protokoll gibt, nachdem er Antoinette in einer Version seiner Geschichte aus Eifersucht erschossen hat: »Meine Frau sagte, daß sie nachmittags in der Bibliothek sein werde, oder sie war im Begriff, das zu sagen, und da ich diesen Satz schon kannte und da er mir verleidet war, schoß ich sozusagen auf diesen Satz, um ihn nicht wieder zu hören.«[168] Der Besuch einer Bücherei weckt, wie schon gesehen, auch in *Montauk* den Argwohn eines eifersüchtigen Partners. Der namenlose »Freund«, den man als Donald Barthelme identifizieren kann, wirft seiner »Gefährtin« vor: »[W]enn man im Office anruft, so macht sie Einkäufe oder ist in der Bibliothek gewesen, wo man nicht anrufen kann, und wenn man nicht im Office angerufen hat, so ist sie die ganze Zeit im Office gewesen.«[169]

Von solchen Problemen sind Max und Lynn natürlich weit entfernt. Dennoch aber ist die Bedrohung, die von der weiblichen Selbständigkeit ausgeht, auch hier ansatzweise vorhanden. Denn ausgerechnet bei Max' Besuch in ihrem »Office«, an ihrem Arbeitsplatz, erreicht Lynns sexuelle Anziehungskraft ihren Tiefpunkt: »Lynn auf der Fensterbank: wenig Undine jetzt, ihr Gehaben sehr amerikanisch (was heißt das?) und werktäglich.«[170] Hier ist ausdrücklich Lynns »werktäglich[es]« Verhalten, ihr Habitus als berufstätige Frau, mit dafür verantwortlich, dass sie fast nichts von einer verführerischen Undine hat. In dieselbe Richtung scheint auch das Adjektiv »amerikanisch« zu zielen – jedenfalls wenn man die im Text selber zum Thema gemachte Unklarheit des Begriffs über Frischs Gesamtwerk, genauer gesagt über *Stiller* zu beheben sucht.

In derselben Stadt wie Lynn geht auch Sibylle in *Stiller* einer Tätigkeit als Sekretärin nach. In New York ist die »Tochter aus reichem Haus« zum ersten Mal »für sich selbst verantwortlich, abhängig von ihren eignen Fähigkeiten, abhängig von der Nachfrage, abhängig von Laune und Anstand eines Arbeitgebers. Es war merkwürdig: sie empfand es als Freiheit. Sie empfand es als Würde.«[171] Ihre Anstellung ermöglicht ihr auch, die »erste eigene Wohnung

164 Bd. 5, S. 552.
165 Ebd., S. 555.
166 Ebd., S. 560.
167 Ebd., S. 562.
168 Ebd., S. 564.
169 Bd. 6, S. 750.
170 Ebd., S. 752.
171 Bd. 3, S. 655.

in dieser Welt« zu mieten.[172] Die in New York gewonnene Selbständigkeit und Freiheit bezahlt Sibylle jedoch gewissermaßen mit dem Verlust ihrer geschlechtlichen Identität im »Umgang mit amerikanischen Menschen«; »es war, als hätte sie mit der Landung in Amerika aufgehört, eine Frau zu sein; bei aller Sympathie nahm man sie durchaus als ein Neutrum«.[173] Wenn also Lynns fehlende weibliche Anziehungskraft auf ihr »amerikanisch[es]« »Gehaben« zurückgeführt wird, so ist damit offenbar jenes ›amerikanische‹ Sozialverhalten gemeint, bei dem sich Sibylle »als Frau wie unter einer Tarnkappe« vorkommt: »Es war flach, nicht geistlos, […] aber es war leblos, irgendwie reizlos, ahnungslos.«[174]

Lynns »Gehaben« wirkt jedoch nur in ihrem Office »sehr amerikanisch […] und werktäglich«. Und so wird ihre Brille eben normalerweise nicht mit Intellektualität assoziiert, sondern dient als *tertium comparationis* für die Gleichsetzung mit einer »Nurse« – einer also besonders fürsorglichen Frauenfigur, von der keine intellektuelle Bedrohung auszugehen scheint. Das ist nicht weiter verwunderlich, denn was das kulturelle Kapital betrifft, begegnen sich Max und Lynn eben nicht annähernd auf Augenhöhe. In diesem Zusammenhang ist es auch bezeichnend, dass Lynn bei der Musikwahl in ihrer Wohnung anscheinend nicht allzu tief in den Bereich E-Musik eindringen darf. Während sie in einer älteren Version von *Montauk* ja noch »HAYDEN« auflegen sollte, ist es in der publizierten Fassung nur mehr »VIVALDI«, der wohl populärste Komponist klassischer Musik. Nicht umsonst sind *Die vier Jahreszeiten* »vermutlich das meisteingespielte Werk der klassischen Musik, erhältlich in weit über 100 Aufnahmen, ein Werk, das selbst Menschen kennen, die ansonsten keine klassische Musik hören, ihr eher ablehnend gegenüberstehen«.[175]

Lynns kulturelle Unterlegenheit kommt selbst dort noch zum Ausdruck, wo sie Max einmal auf einen Fehler aufmerksam macht, dass es eben »ALICE IN WONDERLAND« heißen sollte. Denn ihr Wissensvorsprung betrifft nur ein *Kinder*buch – darüber hinaus eines, das sie, wie es eigens heißt, »übrigens nie gelesen hat«.[176] Überhaupt wird des Öfteren deutlich, dass Lynn über

172 Ebd.
173 Ebd., S. 658. Vgl. Walter Hinderer, »Ein Gefühl der Fremde«. Amerikaperspektiven bei Max Frisch, in: Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch (Hg.), Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA, Stuttgart: Reclam, 1975, S. 353–367, hier S. 359 f.; Matt, Mein Name ist Frisch, S. 21 f.
174 Bd. 3, S. 659.
175 Nina Polaschegg, Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel, Köln: Böhlau, 2005, S. 95.
176 Bd. 6, S. 723.

zurück

geringe Literaturkenntnisse verfügt. »Sie liest nicht viel«, heißt es von ihr.[177] Und wenn sie dann doch einmal liest, dann eben höchstens »ein Buch über Delphine«[178] oder »Office-Arbeit«.[179] Dementsprechend scheint sie weder »DONALD BARTHELME«[180] noch Baudelaires »FLEURS DU MAL«[181] zu kennen und auch von Frisch selber hat sie nichts gelesen.[182] Max stellt zudem ausdrücklich »erleichtert« fest, dass Lynn »nicht viele Bücher« hat.[183] Ihre fehlenden Literaturkenntnisse werden in der Sekundärliteratur eigens hervorgehoben: »She is a nonliterary person, she reads a book about dolphins.«[184] (In den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* wird Frisch später schreiben, als Europäer sei er »befremdet«, wenn Locke-Carey »Tolstoi nur aus einem Film kennt und Shakespeare kaum«.)[185]

Als »nonliterary person« ist Lynn Max wiederum gerade in einem Bereich unterlegen, in dem Viktor nicht vor Marlis bestehen kann. Als diese »LE FIGARO LITTERAIRE« liest, wird erwähnt, dass er davon, »wie sie beide wissen, nichts versteht«.[186] Seine mangelnden Literaturkenntnisse zeigen sich auch, als Marlis ihn wieder einmal berichtigen muss, nachdem er anscheinend Alphonse Daudets »LETTRES DE MON MOULIN« für ein Buch von Frédéric Mistral gehalten hat. Zwar hat er das Buch sogar selber gelesen, aber eben bezeichnenderweise doch nur »in der Schule«.[187]

Während Max gegenüber Lynn mit seinem kulturellen Kapital auftrumpfen kann, scheint dies bei seiner eigenen Frau, ähnlich wie bei Viktor und Marlis, ungleich weniger der Fall gewesen zu sein. So berichtet Peter Bichsel, Marianne sei von den beiden »die Leserin« gewesen,[188] was sich übrigens auch mit Frischs »Lesefaulheit« in Übereinstimmung bringen lässt, die er in einem Interview mit Volker Hage an sich selber diagnostizierte.[189] Ursprünglich sollte diese Asymmetrie, wie schon erwähnt, in *Montauk* eigens zur Sprache gebracht

177 Ebd., S. 651.
178 Ebd., S. 692.
179 Ebd., S. 723.
180 Ebd., S. 651.
181 Ebd., S. 687.
182 Vgl. ebd., S. 635.
183 Ebd., S. 663.
184 Koepke, Understanding Max Frisch, S. 103.
185 Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, S. 153.
186 Bd. 6, S. 205.
187 Ebd., S. 218.
188 Peter Bichsel und Julian Schütt, »Erzähl einmal von Frisch« [Gespräch], Theater Neumarkt, Zürich, 13. Mai 2011.
189 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 216, vgl. S. 221. Im selben Interview gibt Frisch auch zu Protokoll, wie schwierig es für ihn gewesen sei, Kritik von seiner Frau anzunehmen: »Mit Marianne war es schwierig, mit einer so viel jüngeren Frau, die ein enormes Behauptungsbedürfnis hatte, das Bedürfnis, sich durch negative Anmerkungen

zurück

werden; sie sei »belesener« als er, hieß es ja noch in einer älteren Version.[190] Ihre Überlegenheit *in litteris* wurde zwar nicht in die endgültige Fassung übernommen, aber immerhin wird als eines ihrer signifikanten Merkmale, die »[z]u beschreiben wäre[n]«, »der Haufen von Büchern (hauptsächlich Deutsch, aber auch Englisch, Französisch, Italienisch) auf dem Boden neben Deinem Bett« erwähnt.[191] Möglicherweise schwingt hier Frischs Unterlegenheit noch mit. Denn obwohl er bereits im Militärdienst ein wenig Italienisch gelernt[192] und mehrere Jahre »in Rom, der herrlichsten Stadt der Welt«, gelebt hatte,[193] war er selber höchstwahrscheinlich nicht in der Lage, Bücher auf Italienisch zu lesen.[194]

Zwar kommt Frischs Inferiorität hier, wenn überhaupt, nur sehr subtil zur Sprache, andernorts ist es aber eindeutig, dass er die Ehe mit Marianne Frisch-Oellers als Niederlage verstand. Besonders deutlich wird dies natürlich an den bereits früher erwähnten Schachspielen, wo die Identifikation mit »der verlierenden Farbe« offenbar in Beziehung zum »häuslichen Versagen[ ]« steht. Aber auch in alltäglichen Gesprächssituationen fühlt er sich unterlegen, da seine Frau ihn, der nichts von ihrer Affäre ahnt, nicht mehr richtig ernst nehmen kann:

> Er merkt, wie wenig er seine Frau zu überzeugen vermag, was immer das Thema sei; sie weiß die ganze Zeit, daß er die ganze Zeit in Unkenntnis seiner Lage lebt, und wie soll sie noch glauben können, daß er nicht in allen Dingen sich ebenso irrt? Je rechthaberischer er wird, um so öfter irrt er sich tatsächlich; das merkt er.[195]

Wohl nicht ganz zufällig wird seine Reaktion auf das Gefühl der Unterlegenheit in der Ehe ausgerechnet auf den Begriff einer psychischen Erkrankung gebracht, die der Etymologie ihres Namens nach eigentlich genuin weiblich, also unmännlich ist und die im Verlauf ihrer Diskursgeschichte nur sehr zögerlich auch bei Männern diagnostiziert wurde:[196] »Lynn wird seine

zu profilieren. Ich konnte von ihr am allerwenigsten annehmen. […] Sie […] stand mit ihren 24 Jahren unter einem ungeheuren Bestätigungszwang.« (Ebd., S. 236)

190 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.

191 Bd. 6, S. 747.

192 Vgl. ebd., S. 596.

193 Corinne Pulver, Ein Besuch bei Max Frisch, TV-Dokumentation, SDR 1961.

194 Freundliche Auskunft von Margit Unser, MFA, vom 31. Oktober 2014.

195 Bd. 6, S. 699.

196 Vgl. z. B. Ursula Link-Heer, »Männliche Hysterie«. Eine Diskursanalyse, in: Ursula A. J. Becher und Jörn Rüsen (Hg.), Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 725), S. 364–396. An ebenso prominenter wie berüchtigter Stelle wurde die hysterische Erkrankung des Mannes mit dessen Verweiblichung in eins gesetzt: »Ich leugne nicht, daß es auch, wenngleich *relativ* nur recht *selten*, hysterische *Männer* gibt: denn *eine* unter den unendlich vielen Möglichkeiten, die

zurück

Hysterie nicht kennenlernen.«[197] Zum Vorschein kommt diese »Hysterie« in Situationen, in denen er nicht für voll genommen wird:

> Eines Abends in Berlin, als ich sie [scil. Marianne] nicht überzeuge (was in den letzten Jahren eigentlich die Regel ist) und als ich's nicht ertrage, daß man mir jedes Mal sofort ins Wort fällt, und als ich merke, daß ich mich selbst nicht überzeuge, gehe ich in die Küche und hole den Mülleimer, setze mich wieder an den Tisch, stelle den Mülleimer auf meinen Kopf und sage: Redet weiter! – bitte.[198]

Diese ›hysterische‹ Reaktion soll wohl zum Ausdruck bringen, dass er sich wie Unrat behandelt fühlt. Frisch hat die Szene nicht nur in *Montauk* beschrieben, sondern auch in einem Brief vom Februar 1974 an seinen Freund Steiner, worin er diesem seine »Anfälle« schildert (etwa auch die in *Montauk* ebenfalls beschriebene Begebenheit, wie er »im Pyjama und barfuss durch Friedenau« gegangen ist).[199] In diesem Brief schreibt er: »Was ich im verhängnisvollen Augenblick will: Klarheit ohne Rücksicht auf Verluste, auch ohne Rücksicht auf mich. Plötzlich stehe ich auf, gehe in die Küche, hole den Mülleimer und stelle ihn an meinen Platz: Bitte, redet weiter!«[200] Die Episode mit dem Mülleimer wird also unterschiedlich erzählt. Zum einen wird der Abfallbehälter in *Montauk* nicht mehr nur einfach an den eigenen Platz gestellt, sondern eben gleich auf den Kopf – wie auch immer man sich das genau vorzustellen hat. Durch diese Änderung soll die offenbar symbolisch gemeinte Geste wohl noch dramatischer wirken. Zum andern unterscheidet sich auch, wie es überhaupt zur Szene kommt. Während Frisch im Brief erzählt, es gehe ihm vor allem um »Klarheit ohne Rücksicht auf Verlust«, und dabei nicht näher auf den eigentlichen Auslöser für seine Reaktion eingeht, wird in *Montauk* sehr genau beschrieben, was ihn derart in Rage versetzt.

Gerade aber im Hinblick auf die allem Anschein nach frustrierend verlaufende Gesprächssituation erweist sich die gemeinsame Zeit mit Lynn als bedeutend einfacher. Anders als »in Berlin«, wo man ihm »jedes Mal sofort ins Wort fällt«, lässt Lynn ihn ausreden »und unterbricht ihn nicht schon im ersten Satz«.[201] Und sollte sie es dennoch tun, dann nimmt er es gar nicht zur Kenntnis: »Ob sie ihm ins Wort fällt und wie oft, vermerkt er nicht.«[202] Auch

---

psychisch im Manne liegen, ist es, zum Weibe, und damit, gegebenenfalls, auch *hysterisch* zu werden.« (Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien und Leipzig: Braumüller, [3]1904, S. 350; Hervorhebungen des Originals)

197 Bd. 6, S. 681.

198 Ebd.

199 Max Frisch, Brief vom 26. Februar 1974 an Jörg Steiner, MFA. Vgl. Bd. 6, S. 680.

200 Max Frisch, Brief vom 26. Februar 1974 an Jörg Steiner, MFA.

201 Bd. 6, S. 693.

202 Ebd.

zurück

um seine Überzeugungskraft ist es bei Lynn ganz anders bestellt: »Wenn sie fragt, was er denn damit meine, so scheint sie nicht auszuschließen, daß eine längere Ausführung von ihm (in seinem Englisch) sie überzeugen könnte.«[203]

6.4 Mädchen

Max' Dominanz im Umgang mit Lynn wird gleichsam auf eine genealogische Beziehung übertragen. »Wer die beiden sähe, würde nicht ohne weiteres wissen, was von ihnen zu halten ist: Tochter und Vater oder ein Paar?«[204] Nicht nur für Außenstehende ist die Beziehung der beiden von dieser Ambivalenz geprägt. Denn Lynn dient Frisch nicht nur als Stellvertreterfigur für Marianne Frisch-Oellers und Ingeborg Bachmann,[205] sondern auch für seine älteste Tochter, die den »gleiche[n] Jahrgang wie Lynn« hat.[206] Lynns Alter leitet dementsprechend auch den ersten Einschub über Frischs Tochter ein: »Lynn wird 31. / Vor wenigen Wochen habe ich meine Tochter besucht, die ältere, als Großvater.«[207] Und auch der zweite, kürzere Exkurs, der ganz von Frischs Tochter handelt, ist durch ein Gespräch mit Lynn motiviert:

> Ihr [scil. Lynns] Einkommen monatlich: 1080 Dollar, nach Abzug der Steuern: 750 Dollar, Ferien zwei Wochen im Jahr. Das ist hier üblich. Sie kann von Woche zu Woche gekündigt werden, wenn die Firma, die einen blitzenden Wolkenkratzer besitzt, mit Lynn nicht zufrieden ist. Das ist hier so.
>
> MONEY
>
> Die väterliche Frage nach ihrer wirtschaftlichen Situation (denn ihre Schule für geschädigte Kinder wird nicht vom Staat bezahlt, da ihre Pädagogik sich nicht dem Unverstand irgendeiner Behörde unterstellen läßt) habe ich unter vier Augen gewagt; die Tochter, die beim Gespräch ungebleichte Schafwolle verarbeitet, hat sie vielleicht mißverstanden.[208]

Hier scheinen die beiden Frauenfiguren fast zu einer zu verschmelzen. Denn der zweite Abschnitt ist so strukturiert, dass man anfänglich noch glaubt, das Possessivpronomen »ihrer« verweise auf Lynn. Zwar ist die Rede von einer »väterliche[n] Frage«, aber das Adjektiv könnte hier auch im Sinn von

---

203 Ebd.
204 Ebd., S. 650.
205 Vgl. Kapitel 6.2 dieses Bands.
206 Bd. 6, S. 652.
207 Ebd.
208 Ebd., S. 664.

›besonders fürsorglich‹ verwendet werden. Weil der Abschnitt mit »MONEY« ein englisches Wort als Überschrift trägt und weil sich die vorangehende Passage obendrein um Lynns finanzielle Verhältnisse dreht, erscheint diese Möglichkeit gar wahrscheinlicher. Erst der Inhalt der Klammer will nicht zu Lynn passen und erst nach dem Semikolon wird vollends klar, dass es eigentlich um Frischs »Tochter« geht.

Lynn ist also einerseits Geliebte, andererseits wird eine gewisse Nähe zwischen ihr und Frischs ältester Tochter erzeugt. Zu dieser Beobachtung passen auch die zahlreichen Motive, die einen Bezug zu *Homo faber* herstellen – jenem Buch eben, in dem sich die Frage »Tochter und Vater oder ein Paar?« tragischerweise nicht in dieser disjunktiven Form stellt. Auf die zahlreichen auffälligen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken wurde in der Forschung schon verschiedentlich hingewiesen: den roten Pferdeschwanz der beiden Frauenfiguren, das je sehr genau beschriebene Pingpongspiel, die Kameras der Protagonisten oder die Griechenlandreise, welche Lynn machen möchte.[209] Vielleicht erklärt diese Annäherung der beiden Frauenfiguren, weshalb Sandra Schwarz in ihrer Arbeit zu *Montauk* schreibt, Lynn sei »*keine Lolita*, aber eine mädchenhaft-androgyne Frau«.[210] Denn eigentlich müsste es sich von ganz allein verstehen, dass Lynn »keine Lolita« ist; als erwachsene, dreißigjährige Frau eignet sie sich doch schwerlich als Objekt pädophiler oder nymphophiler Begierde. Immerhin ist sie fast zwanzig Jahre – und damit knapp eine Generation – älter als Lolita in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman, worin der Ich-Erzähler Humbert Humbert die unheilvolle sexuelle Beziehung zu seiner zwölfjährigen Stieftochter schildert.

Aber Schwarz hat natürlich recht damit, dass Lynn als »mädchenhaft[e]« Frau dargestellt wird.[211] So soll ihr »nackter Körper« »*mädchenhafter* als ihr

---

209 Vgl. Gockel, *Montauk*, S. 46; Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 36; Manfred Jurgensen, Max Frisch: Die Romane. Interpretationen, Bern und München: Francke, [2]1976, S. 262; Pender, »Schreiben, um schreibend der Welt standzuhalten«, S. 250, 253, Anm. 16; Wapnewski, Hermes steigt vom Sockel, S. 458; Eric Williams, Incest and Ponytales. Max Frisch's *Montauk*, in: ders. und Jeffrey Adams (Hg.), Mimetic Desire. Essays on Narcissism in German Literature from Romanticism to Post Modernism, Columbia SC: Camden House, 1995 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 167–186, hier S. 173; Müller-Salget, Max Frischs *Montauk* – eine »Erzählung«?, S. 113; ders., Max Frisch, *Homo faber*, Stuttgart: Reclam, 1987 (Erläuterungen und Dokumente), S. 125; Arnold, Erzählte Erinnerung, S. 264; Reschke, Life as a Man, S. 271 f.; Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 182.

210 Sandra Schwarz, »Hermesgelenkte Keckheit«. Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Andrea Bartl und Antonie Magen (Hg.), Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag, Paderborn: mentis, 2008, S. 235–266, hier S. 256; im Original keine Hervorhebung.

211 Vgl. z. B.: »die rothaarige Mädchenfrau Lynn« (Michaelis, Love Story und mehr); Blöcker, Der alte Mann und das Mädchen.

Gesicht« sein;[212] einerseits wohl aufgrund ihrer, wie sie selber sagt, kleinen Brüste, andererseits wahrscheinlich auch wegen ihres »kleine[n] Gesäß[es]«.[213] An diesen beiden Körpermerkmalen macht Schwarz offensichtlich auch Lynns ›Androgynität‹ aus. Nicht nur Lynns Äußeres erscheint mädchenhaft, teilweise ist auch ihr Verhalten von einer fast schon kindlich anmutenden Lebenslust geprägt: »[S]ie läuft in Bögen, wie Slalom, vermutlich läuft sie um die einzelnen Schaumzungen der Brandung, einmal schwingt sie ihre Arme dazu. Aus Lust.«[214] Ein anderes Mal hüpft sie die hölzerne Treppe des Hotels so ausgelassen hinunter, dass sie beinahe stolpert und sich nur dank des Geländers »grad noch halten kann«.[215]

Lynns Darstellung als besonders *mädchen*hafte Frau passt zu Gleichaufs Beobachtung, wonach Frisch »das Mädchen an seiner Seite« brauche:

> [W]enn man Hans Werner Henze Glauben schenken will, dann nennt Frisch Bachmann in Anwesenheit anderer gern »Mädchen«. Max Frisch braucht die Frau oder eben das Mädchen an seiner Seite. Ingeborg Bachmann allerdings ist [1962] bereits 36 Jahre alt.
> Sie bleibt nicht das einzige und letzte »Mädchen« im Leben Max Frischs. […] 1962 tritt ein weiteres Mädchen in Frischs Dasein, und diesmal ein fast echtes Mädchen: die 23-jährige Romanistikstudentin Marianne Oellers.[216]

Als »sehr junges Mädchen« bezeichnete Frisch seine spätere Frau denn auch 1963 in einem Brief an den befreundeten Maler Victor Aerni, worin er diesem von seiner beginnenden Beziehung zu ihr berichtete: »Im Herbst, nach einem ziemlich einsamen Sommer, traf ich ein sehr junges Mädchen; sie kam mit mir nach Mexiko, ist jetzt hier und kommt nach Sperlonga, eine Studentin, die meine Tochter sein könnte.«[217] Wie elf Jahre später bei Lynn übertrug Frisch also schon damals den Altersunterschied zwischen ihm und einem »sehr junge[n] Mädchen« auf ein genealogisches Verhältnis und deutete damit genau jene Möglichkeit an, die er zuvor in *Homo faber* bis zum Äußersten durchgespielt hatte.

Gewisse Ähnlichkeiten zwischen den beiden Frauenbekanntschaften treten nicht erst zutage, wenn man Frischs private Korrespondenz aus der

---

212 Bd. 6, S. 682; im Original keine Hervorhebung.
213 Ebd., S. 622.
214 Ebd., S. 684.
215 Ebd., S. 686.
216 Gleichauf, Ingeborg Bachmann und Max Frisch, S. 163 f. Vgl. Hans Werner Henze, Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995, Frankfurt a. M.: Fischer, 1996, S. 235 f.
217 Max Frisch, Brief vom 31. Mai 1963 an Victor Aerni, in: Bachmann und Obschlager (Hg.), Max Frisch – Ich lebe in Rom, S. 74 f., hier S. 74 f.

zurück

ersten Zeit mit Oellers bemüht; auch in *Montauk* selbst wird eine mögliche Kongruenz der beiden Situationen akzentuiert. Nicht von ungefähr erzeugt der Anblick von Lynns kindlicher Ungezwungenheit am Strand ein »DEJA VU«, das in die Zeit des Kennenlernens von Frisch und Oellers zurückführt:

> Später wird sie deutlich: sie läuft in Bögen, wie Slalom, vermutlich läuft sie um die einzelnen Schaumzungen der Brandung, einmal schwingt sie ihre Arme dazu. Aus Lust.
>
> DEJA VU:
>
> 22. 9. 1962 am Mittelmeer. Wie Du Dein Haar getragen hast: hinaufgekämmt das ganze Haar, die Ohren frei, der Hals mädchenhaft und bloß, und wenn Du die Spange herausgenommen hast, so viel offenes Haar, schwarzes.[218]

Dass die beiden Szenen über ein Déja-vu-Erlebnis verbunden sind, mag möglicherweise befremdlich erscheinen, handelt es sich doch eigentlich um zwei unterschiedliche Bilder, die zueinander in Beziehung gesetzt werden. Auf der einen Seite eine laufende Frauengestalt, deren ausgelassenes Treiben aus der Ferne beobachtet wird, auf der andern eine Frau, die so nah fokussiert wird, dass nur einzelne Körperteile, der Hals, das Haar, im Blickfeld sind. Den etwas gepressten Eindruck, den das Déja-vu-Erlebnis hier hinterlässt, kann man als Effekt des Überarbeitungsprozesses erklären, den die Szene durchlaufen hat. In einer älteren Version sah sie nämlich noch völlig anders aus:

> DEJA VU!
> (22. 9. 1962 am Mittelmeer)
> Er nimmt tatsächlich die Kamera aus dem Etui, um die laufende Gestalt zu filmen (8,5 mm) eine volle Spule lang. Gegenwart schon als Souvenir? ~~Oder er tut es gegen die andere Erinnerung; nicht gegen den Menschen, nicht gegen die Frau, die seither aus dem Mädchen geworden ist, nur gegen dieses eigene Gedächtnis, das oft genug versagt (Wie heisst schon wieder dieser Bunel-Film!) und dann wieder die Gegenwart unterbricht wie das klingelnde Telefon.~~
> ~~SANTA SEVERA~~
> ~~wie du am Strand vor dich hin getanzt hast.~~[219]

In dieser ersten Version sollte Frisch also mit der am Strand »vor [s]ich hin [ ]tanz[enden]« Marianne Oellers noch an ein Bild erinnert werden, welches in einem viel engeren Ähnlichkeitsverhältnis zu Lynns ungezwungenem Strandlauf steht als die entstehungsgeschichtlich jüngere Beschreibung, »[w]ie Du Dein Haar getragen hast«. Auch in der endgültigen Fassung aber wird noch immer deutlich, dass Lynn als so etwas wie eine Wiedergängerin

218 Bd. 6, S. 684.
219 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.

des »Mädchen[s]« imaginiert wird, aus dem »die Frau« an Frischs Seite »geworden ist«.

Zwar mag das Déja-vu-Erlebnis in der publizierten Fassung eine Erinnerung wachrufen, deren Motivation etwas ungelenk erscheint. Jedoch passt die Fokussierung auf Marianne Oellers' »mädchenhaft[en]« Hals und ihr »offenes Haar« sehr genau zu Lynns »mädchenhafte[m]« Körper und zu ihrem »offene[n] Haar«, dem in *Montauk* eine leitmotivische Funktion zukommt.[220] Wohl nicht zufällig wird denn auch der einzige erwähnte Unterschied in der äußeren Erscheinung der beiden Frauen, die Farbe des Haars, nachgestellt und also erst möglichst spät genannt: »so viel offenes Haar, schwarzes«.

Obwohl oder vielleicht gerade weil Frisch zu Beginn von *Montauk* »REPETITION« als seine »GREATEST FEAR« benennt,[221] wird also auch die kurze Affäre mit Lynn lesbar als Neuauflage einer Geschichte, die sich in einer bestimmten Regelmäßigkeit zu wiederholen scheint. Eine gewisse Zyklik ließe sich gar an den Lebensdaten der je besonders mädchenhaften Frauen ausmachen. So hatte Bachmann, als Frisch Marianne Oellers traf, fast das genau gleiche Alter wie diese, als er Lynn / Alice Locke-Carey kennenlernte; Bachmann war 36, Oellers 35. Nun mag man von solchen Koinzidenzen halten, was man will,[222] und wahrscheinlich würde man diesen auch gar keine Beachtung schenken, wenn es sich eben um reine Zufälle handeln würde.

Dass diese teilweise jedoch gesucht oder forciert sind, zeigt sich daran, wie Lynns Alter in *Montauk* genannt wird. Denn einerseits heißt es nicht, wie alt Lynn *ist*, sondern wie alt sie *wird*: »Lynn wird 31.« Andererseits unterläuft Frisch folglich eine kleine Ungenauigkeit, wenn er an anderer Stelle zu ihr sagt: »I WAS THIRTYONE, […] EXACTLY YOUR AGE.«[223] Indem die Emphase auf Lynns Altersjahr fällt anstatt auf die gefeierten Geburtstage, wird einem weiteren ›Zufall‹ auf die Sprünge geholfen. »EXACTLY« »THIRTYONE« war nämlich auch Bachmann, als Frisch sie das erste Mal traf; und genau dieses Detail hat er bereits in *Mein Name sei Gantenbein* verarbeitet. Obwohl dort für Lila ständig andere Geschichten, andere Berufe und Lebensläufe erfunden werden, bleibt ihr Alter, so es denn genannt wird, immer etwa dasselbe: Gleich dreimal soll sie »einunddreißig« sein;[224] und auch wo der Erzähler Lilas Alter nicht

---

220 Bd. 6, S. 624, 635, 674, 683, 702, 710, vgl. S. 622, 651.
221 Ebd., S. 628.
222 Zu einer psychoanalytischen Deutung solcher Zufälle vgl. z. B. Williams, Incest and Ponytales, S. 175.
223 Bd. 6, S. 665.
224 Bd. 5, S. 219, 265, 301.

zurück

so genau angibt, hat sie doch »ungefähr dreißig«[225] oder »vielleicht Anfang dreißig« zu sein.[226]

Welchen Regeln Frischs sich je wiederholende Geschichte mit den mädchenhaften Frauen gehorcht, lässt sich anhand einer Passage aus den Typoskripten zeigen, die später ersatzlos gestrichen wurde:

> BERZONA:
>
> Ich habe sie [scil. Marianne] verbürgerlicht. Ich habe eine sehr junge Frau gewählt nach einem Schiffbruch, wieder einmal bedürftig nach Heim, nach der Lobpreisung. Was abenteuerlich aussehen mag, ein [F]ünfzigjähriger und eine Dreiundzwanzigjährige, ist das Gegenteil: ich bin, wenigstens zu Anfang, der Stärkere durch diesen Altersunterschied, ach, vor Dankbarkeit milde, zugleich sicher, dass sie mich kaum auf einen Kurs bringen kann, den ich fürchte.[227]

Der Beginn der Beziehung zu Marianne Oellers wird hier nach einem Muster beschrieben, dem auch die in *Montauk* erzählte Liaison mit Lynn folgt. Wie die Affäre mit Lynn als Reaktion auf eine als Niederlage empfundene Ehe verstanden werden kann, so begann eben auch die Beziehung zu Marianne Oellers »nach einem Schiffbruch«. Über diesen »Schiffbruch«, über die gescheiterte Beziehung zu Bachmann, schrieb Frisch an seinen Freund Aerni: »Es ist für mich eine Niederlage, obschon ich es gewesen bin, der sie verlassen hat.«[228] Auf die erlittene Niederlage folgt in beiden Fällen »eine sehr junge Frau«, wobei der Altersunterschied nicht als Problem verstanden wird. Die Beziehung respektive Affäre mag dadurch zwar »abenteuerlich« aussehen, ist in Wirklichkeit aber das »Gegenteil« – soll wohl heißen besonders einfach und unproblematisch –, da Frisch durch den Altersunterschied »der Stärkere« ist. Die erlittene Niederlage wird demzufolge mit einer unterlegenen Frau kompensiert. (Dasselbe Muster lässt sich übrigens in *Biografie: Ein Spiel* beobachten, wo auch Kürmann nach der desaströsen Ehe mit Antoinette eine Beziehung zu einer ihm unterlegenen Frau eingeht. Über diese neue Frau an seiner Seite, die denselben Namen trägt wie die Protagonistin der *Skizze eines Unglücks*, heißt es: »Marlis war wichtig für Sie, als Sie zweifelten, ob

225 Ebd., S. 78.
226 Ebd., S. 281.
227 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:7, MFA.
228 Max Frisch, Brief vom 31. Mai 1963 an Victor Aerni, in: Bachmann und Obschlager (Hg.), Max Frisch – Ich lebe in Rom, S. 74 f., hier S. 74. Übrigens empfand Bachmann die gescheiterte Beziehung *vice versa* ebenfalls als eine Art ›Niederlage‹: »questa separazione è il piu grande fiasco della mia vita.« (Ingeborg Bachmann, Brief vom 4. Januar 1963 an Hans Werner Henze, in: dies./Henze, Briefe einer Freundschaft, S. 243–246, 386, hier S. 386)

Sie überhaupt noch ein Mann sind. […] Marlis ist dumm. Vielleicht wird sie von Metastase sprechen, nur weil sie Fremdwörter verwechselt.«[229])

Bei allem Aufwand, der in *Montauk* betrieben wird, um Lynn »als halbwegs ›befreite‹ Frau« erscheinen zu lassen, kommt also dennoch jener »MALE CHAUVINISM« zum Vorschein, den Frisch als »[s]ein Laster« bezeichnet.[230] Insofern mag auch Merrifield recht haben, wenn sie schreibt, die starken »Frauengestalten in Frischs Werk« litten an der »Unterlegenheit des Mannes«, weil sie die »geistige Überlegenheit« des Mannes brauchen.[231] Nur ist dies nicht etwa »von der Natur […] weise so vorgesehen«. Vielmehr handelt es sich bei der Frau, die auf die »geistige Überlegenheit« des Mannes angewiesen ist, offensichtlich um ein Wunschbild Frischs, von dem er sich nie ganz lösen konnte.

229 Bd. 5, S. 569 f.
230 Bd. 6, S. 679.
231 Merrifield, Das Bild der Frau bei Max Frisch, S. 46.

zurück

7 Der Orest-Mythos und die Schuld an der Frau

7.1 Die Erinnyen

In einem Brief an Johnson schrieb Frisch über die Arbeit an *Montauk*: »Es hat sich gezeigt: viel mehr Memoiren sind auf dem fragilen Wochenende nicht zu verstauen, und ich merke, dass ich froh drum bin; nicht aus Faulheit [...], sondern weil ich andere Gesellschaft brauche als die der Erynnien, der artigen.«[1] Das Motiv der mythologischen Rachegöttinnen hat Frisch nicht nur in privater Korrespondenz verwendet, sondern auch in *Montauk* selbst. Dort heißt es: »ERYNNIEN / sie zerreißen dich nicht, sie stehen nur an irgendeiner Ecke [...]. / Wo werden die Erynnien mich packen?«[2]

Entgegen der eigentlichen Motivtradition jagen oder hetzen ihn die Erinnyen also nicht, sondern lauern ihm bloß auf und stehen herum. Dieses für sie ungewöhnliche Verhalten zeigen die Rachegöttinnen auch in T. S. Eliots *The Family Reunion* (1939), wo sie den Protagonisten in einer Fensternische belauern.[3] Damit verweist die Stelle in *Montauk* auf eine moderne Adaption des Orest-Mythos, die auch für ein anderes Werk Frischs bedeutsam ist. Wie nämlich Melanie Rohner allein schon anhand der übernommenen Eigennamen überzeugend zeigen kann, ist T. S. Eliots Versdrama ein wichtiger Prätext von *Homo faber*.[4]

Neben der namentlichen Erwähnung lässt sich auch einer der in *Montauk* wiedergegebenen Träume als Verweis auf die Erinnyen lesen:[5]

> – drei oder vier Hunde, Doggen vielleicht, es sind große Hunde. Ich bin mit ihnen eingesperrt in diesem Hundezwinger. Sie greifen mich aber nicht an, sie bellen. Ich sehe nicht hinaus. Sie bellen wie tollwütig. Ich weiß nicht, wer draußen vor dem Zwinger ist, man hört Stimmen, der Zwinger bleibt verriegelt. Sonst würden die

1 Max Frisch, Brief vom 18. März 1975 an Uwe Johnson, in: ders./Johnson, Der Briefwechsel, S. 119 f., hier S. 119.

2 Bd. 6, S. 634.

3 Vgl. z. B. T. S. Eliot, Der Familientag, in: ders., Die Dramen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 191), S. 85–173, hier S. 122.

4 Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 91–93.

5 Vgl. Hofe, Zauber ohne Zukunft, S. 364, wo der Traum zum ›Leitmotiv‹ »der Übermächtigung durch die Erinnyen« gerechnet wird.

zurück

> Hunde euch zerreißen. Sie kläffen nicht bloß, jetzt kratzen sie mit ihren Pfoten durch den Spalt unter der Türe; wenn sie die Beine zurückziehen, sehe ich, daß ihnen die Pfote abgehackt ist, eine nach der andern.[6]

Das Hunde-Motiv ist – anders als untätiges Herumstehen und Belauern – ein tradierter Bestandteil des Erinnyen-Mythos. Schon bei Aischylos werden die Erinnyen als »wütge Hunde« bezeichnet.[7] Während ihre Zahl dort noch nicht genannt wird, treten sie dann bei Euripides erstmals zu dritt auf.[8] Am meisten Ähnlichkeit hat der Traum jedoch mit einer modernen Neuinterpretation des antiken Orest-Mythos, die Frisch nachweislich kannte, Jean-Paul Sartres Drama *Die Fliegen*.[9] Dort wird gar dieselbe Hunderasse genannt, die auch für Frischs Traum bedeutsam ist. Die drei Erinnyen bei Sartre, die mehrfach »Hündinnen« genannt werden,[10] sagen von sich selbst: »Wir werden die starren Augen der Häuser sein. / Das Knurren der *Dogge*, die die Zähne fletscht, wenn du vorbeigehst.«[11]

Frisch seinerseits spielte schon in *Homo faber* mit der Hundegestalt der Erinnyen, wenn Faber und Sabeth sich in Paris vor »eine[r] *Meute* von Autos«[12] in Sicherheit bringen müssen oder wenn sie in der Nähe von Korinth durch das »Gebell von Hirtenhunden«, »ziemliche[n] Bestien […] nach ihrem Gekläff zu schließen«, in die Höhe ›getrieben‹ werden.[13] Dass das inzestuöse Liebespaar hier jeweils von den Erinnyen verfolgt wird, legt eine Szene nahe, deren mythologischer Subtext sehr leicht entschlüsselbar ist. Als Vater und Tochter auf ihrer blutschänderischen »Hochzeitsreise«[14] den »*Kopf einer schlafenden Erinnye*« besichtigen, wirkt diese ausgerechnet dann »sofort viel wacher, lebendiger, geradezu wild«, wenn einer der beiden »bei der Geburt

---

6 Bd. 6, S. 708 f.

7 Aischylos, Weihgußträgerinnen, in: ders., Tragödien und Fragmente, hg. von Oskar Werner, München und Zürich: Artemis, ⁴1988 (Sammlung Tusculum), S. 108–183, hier S. 181 (V. 1054).

8 Vgl. Euripides, Orestes, in: ders., Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, Bd. 2, hg. von Richard Kannicht, Stuttgart: Kröner, 1985, S. 235–300, hier S. 252 (V. 408), 298 (V. 1650); ders., Troerinnen, ebd., S. 413–460, hier S. 431 (V. 457); Wilhelm H. Roscher (Hg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I, Leipzig: Teubner, 1884–1886, Sp. 1310–1336, hier Sp. 1310, s. v. Erinys.

9 Vgl. Bd. 2, S. 574.

10 Jean-Paul Sartre, Die Fliegen, in: ders., Die Fliegen / Die schmutzigen Hände. Zwei Dramen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961 (rororo, Bd. 418), S. 5–76, hier S. 63, 65, 66.

11 Ebd., S. 62; im Original keine Hervorhebung.

12 Bd. 4, S. 100; im Original keine Hervorhebung.

13 Ebd., S. 150. Zu weiteren Beispielen aus dem Motivkomplex Hunde/Erinnyen in *Homo faber* vgl. z. B. Rhonda L. Blair, »Homo faber«, »Homo ludens« und das Demeter-Kore-Motiv, in: Walter Schmitz (Hg.), Frischs *Homo faber*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 2028), S. 142–170, hier S. 153.

14 Bd. 4, S. 113.

der Venus steht«.[15] Die schlafende Erinnye wird also quasi durch die Liebe der beiden geweckt oder erweckt.

Während das mythologische Motiv der Erinnyen in *Homo faber* schon in verschiedenen Forschungsbeiträgen untersucht wurde, scheint das Interesse dafür in der *Montauk*-Forschung begrenzt. Nur vereinzelt wird überhaupt auf die Rachegöttinnen eingegangen. Sybille Heidenreich schreibt dazu: »Frisch hat in dieser dünnen Gegenwart eines nichtssagenden Wochenendes Angst vor den Erinnerungen, vor den Erinnyen seines Lebens, und doch überkommen sie ihn überall.«[16] Auch Gerhard vom Hofe sieht in *Montauk* die »Erinnerungen« durch die Erinnyen verkörpert:

> Die Erinnerungs-Erinnyen konfrontieren das Ich mit seinen eigenen Lebensspuren und bewirken einen ständigen »Spiegelsturz«. Das Ich sieht sich selbst ausgeliefert und vermag sich im Spiegel der eigenen Geschichte nicht zu ertragen. Symptome für die traumatische Wirkung der Erinnyen sind die – nicht erst in *Montauk* als Stilmittel literarischer Selbstdeutung fungierenden – Träume von der eigenen Hinrichtung und der Todesfahrt, die als Sinnbilder des Selbstgerichts gedeutet werden können.[17]

Das Motiv der »eigenen Hinrichtung« – so kann man vom Hofes Ausführungen ergänzen – sollte in einer älteren Version von *Montauk* gar noch stärker akzentuiert werden. Ursprünglich wurde der Satz »Ich träume viel vom Tod«[18] noch näher bestimmt: »Ich träume viel vom Tod; meistens droht Tod durch eine Art von Hinrichtung. Oder es ist einfa[c]h ein Sarg da, der mein Sarg sei.«[19] Im selben Typoskript findet sich auch eine ältere Version der Erinnyen-Passage. In dieser wären die Rachegöttin noch ganz unverhohlen auf die Isotopie-Ebene des »Selbstgerichts« oder zumindest des ›Gerichts‹ zu liegen gekommen: »ERYNNIEN / ~~sie *richten* aber nicht~~, sie zerreissen dich nicht, sie stehen nur an irgendeiner Ecke […].«[20]

Obschon vom Hofes Interpretation also größtenteils zuzustimmen ist, stellt sich doch die Frage, ob er und Heidenreich mit ihrer Gleichsetzung von Erinnyen und Erinnerung nicht etwas zu kurz greifen. Denn einerseits ist die Übereinstimmung der beiden Anfangssilben, die auch in vom Hofes Kompositum »*Erinn*erungs-*Erinn*yen« sehr schön zum Ausdruck kommt,

15 Ebd., S. 111; Hervorhebungen des Originals. Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 177; Blair, »Homo faber«, »Homo ludens« und das Demeter-Kore-Motiv, S. 152 f.
16 Heidenreich, Max Frisch, S. 139.
17 Hofe, Zauber ohne Zukunft, S. 364. Mit dem »Spiegelsturz« bezieht sich vom Hofe auf eine Passage in *Mein Name sei Gantenbein* (vgl. Bd. 5, S. 18).
18 Bd. 6, S. 751.
19 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
20 Ebd.; im Original keine Hervorhebung.

zurück

mit einer kleinen Ungenauigkeit erkauft. Denn Frisch verwendet für den Namen der Rachegöttinnen in *Montauk* ja eine etwas andere Schreibweise, nämlich »Erynnien«.[21] Andererseits lassen sich die Erinnyen noch viel direkter an das von vom Hofe beschriebene Selbstgericht anbinden. Möglich ist eine solche Verknüpfung insbesondere über die vor diesem ›Gericht‹ verhandelte Schuld, die sich sehr leicht auf einen Nenner bringen lässt. Nicht umsonst hat Zoran Konstantinovic »das Thema der Schuld an der Frau« als das Frisch in *Montauk* »zutiefst beherrschende Thema« ausgemacht.[22] Tatsächlich erweisen sich in *Montauk* alle oder – worauf noch eingegangen wird – *fast* alle Beziehungen, in denen »sich der Mann den Frauen gegenüber gestellt sieht«, als schuldbeladen: »als Sohn zur Mutter, als Bruder zur Schwester, als Vater zur Tochter, als Ehemann zur Lebensgefährtin, als Partner zur Geliebten«.[23] »Jede Liebe wird zu einer Schuld, der sich Frisch nicht gewachsen fühlt«, stellt auch Heidenreich fest.[24]

Genau mit dieser verhandelten Schuld aber ließen sich die Erinnyen nahtlos verbinden; gelten sie doch als Anklägerinnen und Rächerinnen der Schuld an der Frau – zumindest hat sich diese Deutung wirkungsgeschichtlich durchgesetzt. Ursprünglich – so heißt es bei Walter F. Otto, den Frisch nach eigenen Angaben kannte[25] – waren die Erinnyen beziehungsweise Furien oder Eumeniden, wie sie auch genannt werden, »Repräsentanten ehrwürdiger Ordnungen, durch die Eltern, Kinder und Geschwister miteinander verbunden sind«.[26] In dieser Funktion vertraten sie »ein uraltes Recht […], das Recht des verwandten Blutes«.[27] Dementsprechend wird Meleagros, der Sohn der Althaia, von dieser dem Untergang geweiht, weil er ihren Bruder und damit seinen eigenen blutsverwandten Onkel im Krieg getötet hat: »[D]en Busen mit Tränen benetzend«, schlug sie »mit den Fäusten« auf »die nahrungsspendende Erde« und flehte die Unterwelt an, »[g]leich zu töten den Sohn; und

21 In *Homo faber* hingegen fand die gängige Schreibweise Verwendung: »Erinnye/-n« (Bd. 4, S. 111, 113, 142). Vgl.: »Warum ist dieses Wort in *Montauk* falsch geschrieben?« (Heidenreich, Max Frisch, S. 139)

22 Zoran Konstantinovic, Die Schuld an der Frau. Ein Beitrag zur Thematologie der Werke von Max Frisch, in: Jurgensen (Hg.), Max Frisch, S. 145–155, hier S. 146. Vgl. Musgrave, Frisch's »Continuum« of Women, Domestic and Foreign, S. 110 f.; Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 172.

23 Konstantinovic, Die Schuld an der Frau, S. 146.

24 Heidenreich, Max Frisch, S. 145. Vgl. Reschke, Life as a Man, S. 269, 305.

25 Vgl. Walter Schmitz, Max Frisch, *Homo faber*. Materialien, Kommentar, München und Wien: Hanser, 1977 (Hanser Literatur-Kommentare, Bd. 5), S. 106, Anm. 10.

26 Walter F. Otto, Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes, Frankfurt a. M.: Klostermann, [4]1956, S. 28

27 Ebd., S. 151.

die grausam gesinnte Erinys / Hörte ihr Flehen«.[28] Und Telemachos fürchtet, seine Mutter Penelope »riefe beim Weggang / Fluchend die wilde Erinys«, wenn er sie zwänge, einen ihrer Freier zu heiraten.[29] Aber auch ein Vater konnte die Erinnyen rufen, wenn ihm sein Sohn Schande machte, statt ihm die geschuldete Ehre zu erweisen. In der *Ilias* berichtet der greise Phoinix, wie er auf Drängen seiner Mutter mit der Geliebten des Vater geschlafen hat, »doch gleich bemerkt' es der Vater, / Fluchte mir heftig und rief die Erinyen an, die verhaßten«.[30]

Am berühmtesten und für die Wirkungsgeschichte der Erinnyen am prägendsten ist jedoch die gewichtige Rolle, die sie in der *Orestie* des Aischylos spielen – einer Dramentrilogie, auf die in *Homo faber* überdeutlich verwiesen wird:[31] Als Walter Faber in der Badewanne von Hannas Wohnung sitzt, hat er »die Badezimmertür nicht abgeschlossen, und Hanna (so dachte ich) könnte ohne weiteres eintreten, um mich von rückwärts mit einer Axt zu erschlagen«.[32] Dieselbe Tatwaffe benutzt bekanntlich Klytämnestra im ersten Teil der *Orestie*, um ihren Mann Agamemnon auf besonders hinterhältige Weise im Bad »zu erschlagen«. Und auf das Ende der *Orestie* wird angespielt, wenn als Motiv einer Vase »Athene« und »die Erinnyen beziehungsweise Eumeniden« genannt werden,[33] die beiden Parteien, die am Schluss über das Schicksal Orests verhandeln. Im Typoskript des *Homo faber* hätte Hanna zudem im Gespräch mit Faber noch auf die Handlung des Dramas eingehen sollen:

> Diskussion mit Hanna! – sie redet wieder von ihren Göttern, von Eumeniden, beziehungsweise Erinnyen, eine Art griechischer Hexen, die den Menschen um die Welt jagen, und von der ganzen Geschichte, wie Appollon sie besiegt, beziehungsweise Athena sie versöhnt […].[34]

Außerdem hätte der zweite Teil des *Homo faber* noch den Titel »*DIE EUMENIDEN*« getragen,[35] denselben Titel also wie die nach ihrem Chor benannte dritte Tragödie von Aischylos' Dramenzyklus.

Die Handlung der *Eumeniden* ist schnell erzählt. Orest, der seine Mutter Klytämnestra getötet hat, um den hinterhältigen Mord an seinem Vater zu

28 Homer, Ilias, hg. von Hans Rupé, München und Zürich: Artemis, 91989 (Sammlung Tusculum), S. 309 (IX, V. 566–571).
29 Homer, Odyssee, hg. von Anton Weiher, München und Zürich: Artemis, 91990 (Sammlung Tusculum), S. 37 (II, V. 136).
30 Homer, Ilias, S. 303 (IX, V. 453 f.).
31 Vgl. z. B. Blair, »Homo faber«, »Homo ludens« und das Demeter-Kore-Motiv, S. 144 f.
32 Bd. 4, S. 136.
33 Ebd., S. 142.
34 Zitiert nach: Rohner, Farbbekenntnisse, S. 180.
35 Müller-Salget, Max Frisch, *Homo faber*, S. 115; Hervorhebung des Originals.

zurück

vergelten, wird von den Erinnyen verfolgt, die nun den Muttermord an ihm rächen wollen. Apollon, auf dessen Aufforderung hin Orest seine frevlerische Tat begangen hat, stellt ihn jedoch unter seinen Schutz und erreicht, dass die Erinnyen den Fall vor dem Areopag, dem attischen Gericht, verhandeln lassen. Den Vorsitz des Gerichts führt die Göttin Athene, die selbst auch eine Stimme bei der Entscheidungsfindung hat. Nur ihr verdankt Orest schließlich, dass er nicht verurteilt wird, denn die Abstimmung endet unentschieden. Über den Ausgang des Prozesses erzürnen sich die Erinnyen, werden jedoch von Athene besänftigt, die ihnen eine kultische Verehrung durch die Bürger Athens in Aussicht stellt, sollten sie sich dem Urteil unterwerfen. Die Erinnyen nehmen das Angebot an und sprechen einen Schutzsegen über Athen aus, um fortan als Eumeniden, Wohlgesinnte, verehrt und mit Gaben beschenkt zu werden.

Dass die Erinnyen also im bekanntesten Drama, in dem sie auftreten und das gar nach ihnen benannt ist, als Rachegött*innen* ausgerechnet einen *Mutter*mord rächen sollen, welcher obendrein vor Gericht gegen den Mord an einem Ehe*mann* abgewogen wird, war für die Wirkungsgeschichte von entscheidender Bedeutung. Der Basler Rechtsgelehrte und Altertumsforscher Johann Jakob Bachofen – dessen Ausführungen über das ›Mutterrecht‹ und den ›Hetärismus‹ sowie das damit zusammenhängende dreistufige Kulturmodell möglicherweise auch in Frischs *Homo faber* ihre Spuren hinterlassen haben[36] – verstand die Geschichte um Orest als eine ins Mythische verschobene Erinnerung an den Übergang von der Gynaikokratie zum Patriarchat:

> Aeschylus’ Darstellung bewegt sich um den Kampf des Vaterrechts und des Mutterrechts. Gestürzt wird das Herkommen alter Zeit. Ein neuer Grundsatz tritt an dessen Stelle. Die überwiegende Verbindung des Kindes mit seiner Mutter wird aufgegeben. Der Frau tritt mit höherm Recht der Mann zur Seite.[37]

Bachofens Interpretation fällt zwar etwas eindimensional aus, da er die zeitgeschichtlichen politischen Bezüge des Dramas[38] »als Punkte von verhältnismäßig ganz untergeordneter Natur« abtut und nicht näher auf sie eingeht.[39] Dennoch ist seine Auslegung durchaus einleuchtend. Tatsächlich wird in den *Eumeniden* ja durch Apollon, den Gott des Lichts, ein geradezu revolutionäres Konzept der Elternschaft eingeführt: »Nicht ist die Mutter des Erzeugten, ›Kind‹ genannt, / Erzeugrin – Pflegrin nur des neugesäten Keims. /

---

36 Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 167–194.

37 Johann Jakob Bachofen, Gesammelte Werke, Bd. 2: Das Mutterrecht. Erste Hälfte, hg. von Karl Meuli et al., Basel: Schwabe, 1948, S. 181, vgl. S. 178–222.

38 Vgl. z. B. Maximilian Braun, Die *Eumeniden* des Aischylos und der Areopag, Tübingen: Narr, 1998 (Classica Monacensia, Bd. 19).

39 Bachofen, Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 206.

Es zeugt der Gatte; sie, dem Gast Gastgeberin, / Hütet den Sproß […].«[40] Als Beweis dafür, dass man auch Vater sein könne »ohne Mutter«, dass also der Spender des Samens wichtiger sei als der Mutterleib, der ihn austrägt, führt Apollon die Göttin Athene an, die »Tochter des Olympiers Zeus, / In keines Mutterschoßes Dunkelheit genährt«.[41] Athene, als männliche Kopfgeburt im wahrsten Sinn des Worts, stellt sich dementsprechend bei der Abgabe des entscheidenden Stimmsteins, des *calculus Minervae*, auch bedingungslos hinter das patriarchale Prinzip:

> Denn keine Mutter hat mich auf die Welt gebracht.
> Fürs Männliche bin allwärts ich – nur nicht zur Eh –
> Aus vollem Herzen; ganz bin ich des Vaters ja.
> So schätz ich an der Frau den Mord nicht höher ein,
> Da sie den Mann, des Hauses Oberhaupt, erschlug.[42]

Bachofens Interpretation der *Orestie* als Darstellung des Übergangs vom Mutter- zum Vaterrecht fand schließlich auch Eingang in feministische Debatten unterschiedlichster Prägungen. Simone de Beauvoir übernahm sie in *Le deuxième Sexe* (1949)[43] ebenso wie Kate Millett in *Sexual Politics* (1970)[44] oder Christa Wolf in ihren *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (1982).[45] (De Beauvoirs Ausführungen zu Bachofens Theorien dürfte Frisch übrigens gekannt haben. Einerseits hat er der Figur der Hanna in *Homo faber* Halbzitate aus *Das andere Geschlecht* in den Mund gelegt, wie der Text denn auch sonst eine intensive Rezeption von de Beauvoirs Hauptwerk erkennen lässt.[46] Andererseits soll er sich auch später noch mit ihr beschäftigt haben. Marianne Frisch-Oellers berichtet, Frisch habe »gerade *Le deuxième Sexe* von Simone de Beauvoir gelesen«, als sie ihn 1962 in Rom kennenlernte.)[47]

In ihrer Rolle als Vertreterinnen des weiblichen Rechts treten die Erinnyen in der Literatur regelmäßig als Rächerinnen für von Männern an Frauen verübtes Unrecht auf. Der ursprünglich auch bei Aischylos noch eminente

---

40 Aischylos, Eumeniden, in: ders., Tragödien und Fragmente, S. 184–253, hier S. 229 (V. 658–661).
41 Ebd. (V. 663–665).
42 Ebd., S. 235 (V. 736–740).
43 Vgl. Beauvoir, Das andere Geschlecht, S. 106.
44 Vgl. Kate Millett, Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1982, S. 153–157.
45 Vgl. Christa Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, [9]1986 (Sammlung Luchterhand, Bd. 456), S. 82.
46 Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 86, 181–192.
47 Zitiert nach: Bircher, Mit Ausnahme der Freundschaft, S. 100.

zurück

Sachverhalt der Blutsverwandtschaft zwischen Opfer und Täter[48] scheint dabei nebensächlich zu werden. So wird in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) der Protagonist Franz Biberkopf mit Orest verglichen und die Frage aufgeworfen, ob er wegen des Totschlags seiner Freundin nicht von den »Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmütter« verfolgt werde.[49] Obwohl Biberkopf also weder seine Mutter noch eine andere weibliche Verwandte getötet hat, wird mit der Möglichkeit gespielt, die Erinnyen könnten hinter ihm her sein. Als Grund dafür, dass er von den Rachegöttinnen unbehelligt bleibt, wird denn auch nicht das fehlende Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihm und seinem Opfer angeführt, sondern die moderne Rationalität. Der Tod von Biberkopfs Freundin wird mithilfe der Newton'schen Gesetze »verständlich«: »Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. […] Bei solcher zeitgemäßen Betrachtung kommt man gänzlich ohne Erinnyen aus. […] Es gibt nichts Unbekanntes in der Gleichung.«[50] Weniger rational geprägt ist das Weltbild in Eliots bereits erwähntem Versdrama *The Family Reunion*. Dort glaubt der Protagonist Harry, er habe seine Frau im Mittelatlantik von Bord eines Schiffs gestoßen. Ob er das wirklich getan hat, bleibt im Stück ungeklärt; offiziell soll es ein Unfall gewesen sein, aber auch ein Selbstmord kann nicht ausgeschlossen werden.[51] Für ihn besteht jedoch kein Zweifel an seiner Schuld, und er sieht diese verkörpert in den Eumeniden, die ihn seither begleiten. Er wird also zu einem modernen Orest, dem die Eumeniden auflauern, obwohl er und die Frau, für deren Tod er sich verantwortlich fühlt, nicht miteinander verwandt sind.

Nun ist Frischs »Schuld an der Frau« in *Montauk* nicht mit einem Mord zu vergleichen. Dennoch wurde eine solche Gleichsetzung in mehreren Vorstufen noch zum Thema:

> Als ich nach Jahren bereit war, sie [scil. Ingeborg Bachmann] zu verlieren, und mich verhielt zu ihr wie zu einer unabhängigen Frau, empfand sie's als Verrat; als

---

48 Auf Orests Frage, weshalb die Erinnyen seine Mutter als Mörderin ihres Gatten nicht verfolgt hätten, antworten diese lapidar: »Nicht blutsverwandt war sie dem Mann, den sie erschlug.« (Aischylos, Eumeniden, S. 225, V. 605) Vgl.: »wenn nämlich Mord, / Heimscher, am Blutsfreund sich vergreift: / Hinter ihm, hoh!, jagend einher, / Ist er auch stark: wir löschen ihn / Aus ob des neu vergoßnen Bluts!« (Ebd., S. 315, V. 353–357)

49 Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1961 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden), S. 103.

50 Ebd., S. 105.

51 Vgl. Eliot, Der Familientag, S. 100–108.

> Mord. Sie wurde krank; so abhängig war sie von meiner Hörigkeit; ~~Ihre Krankheit jetzt, als ich für die verehrte Frau ausfiel, war nicht bloss ein grosses Gerücht;~~ sie wurde krank. Ihr Hass auf mich verfolgte sie. / (Ist es so gewesen?)[52]

Offenbar war Frisch diese Passage nicht ganz geheuer. Davon zeugt neben dem gestrichenen Teilsatz auch die nachgestellte Frage, ob es denn wirklich »so gewesen« sei. Ähnlich konkrete Zweifel an der eigenen Aufrichtigkeit und Objektivität finden sich sonst nicht in *Montauk.* Was Frisch an seinen Ausführungen störte, zeigt ein nachträglicher Vermerk mit Bleistift: »sagt einer im Zorn«.[53]

Die letztlich gestrichene Passage wäre relativ leicht anschließbar gewesen an den berühmten Schlusssatz von Bachmanns *Malina*: »Es war Mord.«[54] Und ebenso wäre ein Bezug möglich gewesen zu den semantischen Erweiterungen, die Bachmann dem Wortfeld Mord/töten/Tod in Hinblick auf ihr unvollendetes Romanprojekt gab – auf dessen Titel in *Montauk* wie gesehen ausdrücklich angespielt wird. »Todesarten« hatte Bachmann schon ab 1969 in verschiedenen Interviews als geplante Überschrift für das Projekt eines Romanzyklus angekündigt, zum Beispiel in einem Interview für den Österreichischen Rundfunk:

> Für mich ist es kein Roman, es ist ein einziges langes Buch. Es wird mehrere Bände geben, und zuerst einmal zwei, die wahrscheinlich gleichzeitig erscheinen werden. Es heißt ›Todesarten‹ und ist für mich eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Manuale, wie man hier [scil. in Italien] sagen würde.[55]

Ihr ging es jedoch nicht um Todesursachen im medizinischen Sinn, vielmehr hatte sie eben eine ganz eigene Vorstellung davon, was einen Menschen umbringt:

> Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem angerichtet wird.[56]
>
> Es ist ein so großer Irrtum zu glauben, daß man nur in einem Krieg ermordet wird oder nur in einem Konzentrationslager – man wird mitten im Frieden ermordet.[57]

52 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:6, MFA. Vgl. *Montauk*, Typoskript VII / 1975:4, MFA; Vogel, »Dies ist ein aufrichtiges Buch«, S. 129; dies., Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Spiegel von *Montauk*, in: Gislinde Seybert (Hg.), Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse / Le couple littéraire. Intertextualité et discours des sexes, Bielefeld: Aisthesis, 2003, S. 479–499, hier S. 490.

53 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:6, MFA; Hervorhebung des Originals.

54 Bachmann, Malina, S. 337.

55 Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden, S. 66.

56 Ebd., S. 110.

57 Ebd., S. 89.

zurück

> Zu sagen, was neben uns jeden Tag passiert, wie Menschen, auf welche Weise sie ermordet werden von den andern, das muß man zuerst einmal beschreiben, damit man überhaupt versteht, warum es zu den großen Morden kommen kann.[58]

Laut Bachmann sind die »ganz kleine[n] private[n] Tat[en]«, »Untaten«, die »Keime für all das, was die großen Taten und die großen Untaten sind«.[59] Als Beispiel für eine solche »private Tat« führte Bachmann 1972, in einem Interview zu ihrem Erzählband *Simultan*, eine Konstellation an, die an das Ende von *Ihr glücklichen Augen* erinnert: »daß ein Mann einer Frau nicht sagt, daß er sie eigentlich schon verlassen hat und zu einer anderen geht, der er wiederum nicht sagt, daß er mit der anderen eine Beziehung gehabt hat«.[60] Dabei scheint es für Bachmanns Verständnis dieser ›Morde im Kleinen‹ keineswegs unerheblich zu sein, dass in ihrem Beispiel ausgerechnet ein Mann eine Frau beziehungsweise zwei Frauen ›ermordet‹. Und nicht von ungefähr wird in *Malina* »die Figur des Mörders […], und zwar des Mörders, den wir«, so Bachmann in einem Fernsehinterview, »alle haben«, durch eine »übermächtige *Vater*figur« verkörpert, den Vertreter des Patriarchats schlechthin.[61] Vielmehr ist gerade diese geschlechterpolitische Rollenverteilung, die Bachmann mit »Faschismus« gleichsetzt, für ihr Verständnis der »Todesarten« bestimmend.[62] Dies hat sie 1973 in einem Porträtfilm des Österreichischen Rundfunks deutlich gemacht, der postum veröffentlicht wurde:

> Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. […] Die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die ist wohl nicht erst heute problematisch, die muß es wohl schon seit uralten Zeiten sein, denn sonst würden uns nicht so viele Bücher, von der Bibel angefangen, über die große Literatur aller Länder, darüber etwas sagen.[63]

Eine ähnliche Haltung vertrat Bachmann schon 1971 in einem Interview, worin sie von der »Krankheit der Männer« sprach, die »[a]lle« »unheilbar krank« seien.[64] (Aus den beiden Interviews hat Richard Dindo Ausschnitte in seine »filmische Lektüre« *Journal I–III* aufgenommen. Damit wird angedeutet,

---

58 Ebd., S. 116.
59 Ebd.
60 Ebd.
61 Ebd., S. 89; im Original keine Hervorhebung.
62 Vgl. z. B. Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg: Junius, 1997 (Zur Einführung, Bd. 141), S. 117–128.
63 Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden, S. 144.
64 Ebd., S. 71. Bachmann vertritt hier in eigener Instanz die Position ihrer Ich-Erzählerin (vgl. Bachmann, Malina, S. 268–276).

Bachmanns Konzept der »Todesarten« und ihre Aussagen zum Geschlechterkrieg gingen auch auf Erfahrungen mit Frisch zurück.)

Um die in *Montauk* verhandelte ›Schuld an der Frau‹ als metaphorischen »Mord« zu verstehen, muss man aber gar nicht voraussetzen, Frisch habe Bachmanns Konzept der privaten ›Morde im Kleinen‹ adaptiert oder auch nur gekannt. Schließlich wird in der Forschung gar die Hypothese vertreten, Bachmann habe dieses Konzept von Frisch selber übernommen. Nach Monika Albrecht ist »die Kernprämisse der *Todesarten*-Poetologie von den ›subtilen Verbrechen‹ der modernen Gesellschaft« bereits in Frischs *Stiller* zu finden, wo es heißt:[65] »Es gibt allerlei Arten, einen Menschen zu morden oder wenigstens seine Seele, und das merkt keine Polizei der Welt.«[66] Passend dazu schreibt Schmitz, der »›Mord an der Frau‹« sei »bei Frischs männlichen Protagonisten notorisch[]«[67] – wobei auch er damit eben keine Morde im strafrechtlichen Sinn meint.

7.2 Max als Orest

Nicht nur die Erinnyen verweisen in *Montauk* auf die griechische Mythologie, sondern auch die mehrmalige Nennung des Götterboten Hermes. Einmal wird er im »Titel einer Oper« genannt, die Frisch einst hat »schreiben wollen«: »HERMES GEHT VORBEI«.[68] (Die Grundidee dieser Oper – Hermes steigt von seinem Sockel, was jedoch weder von einem Fremdenführer noch von den Museumsbesuchern bemerkt wird – plante Frisch später auch ins *Triptychon* einzubauen, strich die Szene dann aber wieder.[69]) Ein anderes Mal, als Lynn plötzlich »nur noch Undine« ist, ohne zugleich »ein wenig Nurse« zu sein, kommt es Max vor, als habe »Hermes […] sie vertauscht«.[70] Und auch wer »zwei Sessel irgendwo auf einem meilenlang-leeren Strand« nebeneinandergestellt hat, scheint klar zu sein: »Das kann nur einer getan haben: HERMES.«[71]

Zwar war auch in älteren Versionen von *Montauk* schon klar, dass »nur einer« die Sessel so arrangiert haben konnte; jedoch wurde Hermes an dieser Stelle erst im allerletzten Moment eingesetzt. Auf den Korrekturfahnen des

65 Monika Albrecht, Kontexte und Diskurse in Bachmanns Werk. Deutschsprachige Literatur nach 1945, in: dies. und Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch, S. 282–292, hier S. 286.
66 Bd. 3, S. 476.
67 Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 116.
68 Bd. 6, S. 680.
69 Vgl. Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 136 f.
70 Bd. 6, S. 683.
71 Ebd., S. 689.

Suhrkamp Verlags hieß es noch: »Das kann nur einer getan haben: Fellini.«[72] Möglicherweise ging es Frisch ursprünglich um eine Anspielung auf das berühmte Ende von *La dolce vita* (1960), wo sich der Protagonist am Strand zwischen zwei Frauen und damit zwischen zwei Lebensentwürfen entscheiden muss, oder auf den fast ebenso bekannten Schluss von *La strada* (1954), wo die Hauptfigur, der Große Zampanò, als gebrochener Mann weinend am nächtlichen Strand zusammenbricht. Vielleicht dachte er aber auch an die zur Winterzeit melancholisch-leeren Strände in *I vitelloni* (1953) oder *Amarcord* (1973). Wie dem auch sei, Fellini als Arrangeur der Strandsessel wäre also durchaus sinnig gewesen. Dennoch war der Bezug zum italienischen Regisseur, der offensichtlich ein besonderes Faible für das Strand-Motiv hatte und der auch in anderen Werken von Frisch vorkommt,[73] für diesen nicht wichtig genug, so dass er ihn eben zugunsten einer weiteren Nennung von Hermes strich.

Die in der endgültigen Fassung mehrfache Erwähnung des antiken Götterboten ist in der Forschung nicht unbemerkt geblieben. Die Interpretationen dieses Motivs gehen jedoch weit auseinander. Klaus Müller-Salget erinnert die Strandszene »an Thomas Manns Gustav Aschenbach, an die antikisch überhöht geschilderten Tage des alternden Schriftstellers am Strand, im Angesicht des geliebten Knaben«.[74] Das Hermes-Motiv wäre demnach eine Anspielung auf den *Tod in Venedig*, eine Novelle, die Frisch – trotz seiner gerade zur Zeit von *Montauk* formulierten Abneigung gegen ihren Autor[75] – »gern gelesen« hat.[76] Im *Tod in Venedig* ist der junge Tadzio auch nach Thomas Manns eigenen Angaben »als Hermes Psychopompos« gestaltet,[77] der die Seelen der Toten in die Unterwelt führt, und wird dementsprechend am Ende ausdrücklich als »Psychagog«, Seelenführer, bezeichnet.[78]

Schmitz hingegen versteht die Figur des Hermes in *Montauk* »als Agent[en] einer literarischen Öffentlichkeit«, dem »die Lebensentfremdung, die er bewirkt«, angelastet wird:

72 *Montauk*-Korrekturfahnen des Suhrkamp Verlags, MFA.

73 Ein »Fellini-Film« ist schon in *Mein Name sei Gantenbein* das Gesprächsthema einer Abendgesellschaft (Bd. 5, S. 269 f.); und in *Blaubart* wird erwähnt, Felix Schaad habe im Kino einen Film von Fellini gesehen (vgl. Bd. 7, S. 385).

74 Müller-Salget, Max Frischs *Montauk* – eine »Erzählung«?, S. 115.

75 Vgl. Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 57.

76 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 234.

77 Thomas Mann, Brief vom 4. Juni 1920 an Carl Maria Weber, in: Hans Wysling (Hg.), Thomas Mann. Teil I: 1889–1917, München: Heimeran, und Frankfurt a. M.: Fischer, 1975 (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I), S. 413–416, hier S. 415.

78 Thomas Mann, Der Tod in Venedig, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8: Erzählungen, Frankfurt a. M.: Fischer, ²1974, S. 444–525, hier S. 525.

> Hermes, der Wegweiser, führt in das Zwischenreich der Uneigentlichkeit. Dort hält sich der Schriftsteller auf. Lynn ist nicht nur Hermes – wie Sabeth ehemals –, sondern auch professioneller Literaturvermittler; sie ist, als Frau und von Berufs wegen, für den Schriftsteller die »Einsamkeit außen«.[79]

Die Ambivalenz der Hermes-Figur[80] und ihrer möglichen Deutungen zeigt sich vollends im Versuch von Sandra Schwarz, die verschiedenen Aspekte des Götterboten je mit *Montauk* in Beziehung zu setzen: Hermes als »Gott der Schrift und als Erfinder der Lyra«,[81] »als Schutzpatron der Reisenden« und als »Fremdenführer«;[82] »Hermes als Enkel der Mnemosyne«,[83] als »Götterbote[ ]«, »als ›freundlicher Gott‹, ja als ›Glücksbringer‹«[84] und schließlich auch als »Hermes Psychopompos […], der Bote des Todes, der uns in den Hades führt«.[85] Hier kann man sich die Frage stellen, inwieweit es sinnvoll ist, für wirklich jede Eigenschaft des Hermes eine Entsprechung im Text finden zu wollen, und ob eine solche Interpretation nicht teilweise willkürlich wird. Außerdem vermag insbesondere auch die in der Forschung fast immer vorausgesetzte Identität von Hermes und Lynn wenig zu überzeugen. Denn in *Montauk* wird ja vermutet, »Hermes habe sie [scil. Lynn] vertauscht«, und das wäre doch nur möglich, wenn Lynn und Hermes *nicht* dieselbe Person sind. Eingedenk solcher Widersprüche und auch der Gefahr, den Tausendsassa Hermes über Gebühr zu funktionalisieren, soll im Folgenden der in der Forschung bisher vernachlässigte Versuch unternommen werden, zwei der mythologischen Anspielungen in *Montauk* zu kombinieren.

Hermes bietet sich geradezu an, mit dem Motiv der rachelüsternen Erinnyen kurzgeschlossen zu werden, tritt er doch ebenfalls in jenem nach den Eumeniden benannten dritten Teil der *Orestie* auf. Dort führt er auf Apollons Geheiß Orest, der im Tempel des Gottes Zuflucht gesucht hat, zum Standbild der Pallas Athene auf der Burg von Athen: »Du, brüderliches Blut vom gleichen Vater her, / Hermes, beschütz ihn, sei, wie dein Beiname sagt, / Geleiter nun, führ hütend ihn, der mir genaht / Schutzflehend!«[86] In den mythologischen Subtext, der sich über die Nennung der Erinnyen und des Götterboten freilegen lässt, kann man möglicherweise auch die Figur der Lynn integrieren. Als »preisgekrönte *Speer*werferin« hat sie nämlich nicht nur

79 Schmitz, Max Frisch: Das Spätwerk, S. 111.
80 Über die »vieldeutige Gestalt« des Hermes kann auch Felix Enderlin in *Mein Name sei Gantenbein* ganze Vorlesungen halten (Bd. 5, S. 145 f.).
81 Schwarz, »Hermesgelenkte Keckheit«, S. 240 f.
82 Ebd., S. 242.
83 Ebd., S. 243.
84 Ebd., S. 255.
85 Ebd., S. 261.
86 Aischylos, Die Eumeniden, S. 191 (V. 89–92).

zurück

etwas Amazonenhaftes, vor dem Hintergrund der anderen mythologischen Motive kann sie auch an eine Gestalt aus dem Mythos um Orest und die Erinnyen erinnern, die typischerweise mit einem Speer oder einer Lanze in der Hand dargestellt wird, Athene,[87] – und damit an eine Figur, die eben in *Homo faber* zusammen mit den Erinnyen als Motiv auf einer Vase erwähnt wird und die Frisch nach Ausweis seines *Berliner Journals* mit Hermes assoziierte: »[A]ber die Götter nehmen dich an die Hand, Athene, Hermes.«[88]

Tatsächlich können Lynns stereotyp-parataktische Äußerungen in *Montauk* teilweise an eine Richterin erinnern, die Max befragt, ja beinahe verhört und aburteilt:[89] »MAX, YOU ARE A LIAR«, »MAX, YOU ARE A MONSTER«, »ARE YOU A SADIST?«,[90] »MAX, DID YOU LOVE YOUR MOTHER?«, »YOU DIDN'T LIKE YOUR FATHER? / […] / WHY NOT?«, »YOU ARE VERY FOND OF YOUR CHILDREN?«,[91] »MAX, ARE YOU JEALOUS?«, »MAX, WHAT'S YOUR STATE OF MIND?«, »MAX, YOU ARE WRONG«. Besonders Lynns Fragen nach Max' Verhältnis zu seinen Eltern können dabei an Athene gemahnen, die den Rechtsfall zwischen Orest und den Erinnyen beilegen soll (obschon Max' und Orests Verhältnisse zu ihren Eltern genau reziprok sind). In die Reihe der Parallelen zur *Orestie* gehört zudem, dass Lynn und Max an jenem Strand, an dem Hermes die beiden Liegestühle aufgestellt haben soll, verschiedenen Figuren begegnen, welche an die Erinnyen erinnern können: Zum einen ist da »ein streunender Hund«.[92] Und zum anderen gehen »drei junge Schwarze« vorüber,[93] deren ethnische Markierung, in Verbindung mit der Dreizahl, zu den Rachegöttinnen passt. Denn diese können auch von schwarzer Hautfarbe sein.[94] Als »schwarze[] Göttinnen«,[95] als »Töchter der Nacht und schwarz wie diese« werden die Erinnyen denn auch in Gustav

87 Vgl. z. B. Fritz Graf und Anne Ley, Athena, in: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 2, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997, Sp. 160–167, hier Sp. 166 f.

88 Frisch, Aus dem Berliner Journal, S. 97.

89 Es darf allerdings angezweifelt werden, ob sie ihm dabei wirklich, wie Hannemann behauptet, »durch ihre bohrenden Fragen immer peinlichere Geständnisse entlockt« (Hannemann, Adam und seine Rippe, S. 38).

90 Bd. 6, S. 677.

91 Ebd., S. 696.

92 Ebd., S. 682.

93 Ebd., S. 653.

94 Vgl. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Sp. 1311, s. v. Erinys.

95 Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Frankfurt a. M.: Insel, 2001 (Insel Taschenbuch, Bd. 2792), S. 639.

Schwabs *Sagen des klassischen Altertums* bezeichnet,[96] die Frisch laut Volker Schlöndorff »in der Schulzeit« gelesen hat.[97]

Einmal abgesehen von ihren Fragen nimmt Lynn insofern die Rolle einer Richterin ein, als mit ihr offenbar die Möglichkeit einer Beziehung durchgespielt werden soll, in welcher keine weitere Schuld an der Frau hinzukommt.[98] Gerade deswegen scheint Max in ständiger Angst davor zu sein, dass er sich doch irgendwie schuldig machen *könnte*. Besonders auffällig ist dabei – vor allem auch im Hinblick auf Bachmanns Konzept der Todesarten –, wie häufig mit der Möglichkeit von Lynns Tod gespielt wird. Als Frisch im »Januar 1975« Lynn im Büro besuchen will, erfährt er: »LYNN IS NO LONGER WITH US. Ich schweige. Tot? So hört es sich an. Die Schwarze am Desk, als sie meine Betroffenheit sieht, führt mich nicht zur Nachfolgerin im Office, sondern sagt: I LIKED HER VERY MUCH INDEED.«[99] Bereits zuvor hat er sich wie gesehen nach einem Fahrfehler vorgestellt, wie es wäre, wenn sie beide bei einem Verkehrsunfall ums Leben kämen: »Das wäre es: zwei Verkehrstote, eine junge Amerikanerin (die genauen Personalien) und ein älterer Schweizer (die genauen Personalien) […].«[100] Und in der letzten Nacht, die Max in New York verbringt, plagt er sich mit Sorgen um Lynns Sicherheit, da er beim Verlassen ihrer Wohnung nicht darauf geachtet hat, ob die Tür richtig geschlossen ist: »Ein Einbruch, ein Mord, alles erscheint möglich.«[101] Um sicher zu gehen, dass mit ihr alles in Ordnung ist, ruft er sie an, »es dauert lang, bis er die Verbindung bekommt, bis eine Stimme sagt: OPERATOR, und bis es klingelt am anderen Ende. Keine Antwort. Lynn ist tot oder sie schläft.«[102]

Diese letzte Szene zeigt sehr schön die besondere Qualität der Schuld an der Frau, vor der sich Max fürchtet; denn es scheint fast unvermeidlich, dass er einen Fehler macht, der Lynn ins Verderben stürzen könnte.[103] Die Schicksalhaftigkeit seiner Schuld wird durch den Hinweis auf die Nummer seines Hotelzimmers angedeutet: »1112 A (eigentlich 1113, aber sie meiden hier die 13)«.[104] Die

---

96 Ebd., S. 637.
97 Urs Jenny und Hellmuth Karasek, »Wem wird man schon fehlen?«. *Homo faber*-Regisseur Volker Schlöndorff über seinen Film und seine Begegnungen mit Max Frisch, in: Der Spiegel, 18. März 1991, S. 236–251, hier S. 241. In *Als der Krieg zu Ende war* bringt Agnes ihrem Mann Horst unter anderem »*Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*« als Lektüre in den Keller (Bd. 2, S. 260).
98 Vgl. Vogel-Klein, Max Frisch's *Montauk*, S. 189.
99 Bd. 6, S. 740.
100 Ebd., S. 727.
101 Ebd., S. 741.
102 Ebd., S. 742.
103 Vgl. Mayer, Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs, S. 230, Anm. 49.
104 Bd. 6, S. 741.

zurück

›gemiedene‹ Zimmernummer und besonders der Verweis auf die Angst vor der Zahl 13, die sogenannte Triskaidekaphobie, sind hier gleich in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. Wie sich nämlich leicht eruieren lässt, spielt sich die erwähnte Szene ausgerechnet in der Nacht vom 13. auf den 14. Mai ab.[105] Zum einen gerät sie damit ihrerseits in den Dunstkreis der unheildrohenden Zahl; zum anderen ist dieses Datum auch mit Blick auf Frischs Gesamtwerk bedeutsam. In *Homo faber* findet der verhängnisvolle Vater-Tochter-Inzest nicht nur während einer Mondfinsternis statt – was, wie Rohner zeigen kann, vor allem vor dem Hintergrund der Kulturstufentheorie Bachofens bezeichnend ist –,[106] sondern ebenfalls an einem 13. Mai.[107] Wie Walter Faber, der unwissentlich größte Schuld auf sich lädt, schwebt also auch Max in ständiger Gefahr, ohne sein bewusstes Zutun an Lynn schuldig zu werden; weil dies eben, ähnlich wie von Bachmann postuliert, in der Natur der Beziehung von Mann und Frau zu liegen scheint. Mit einer solchen unwissentlich oder unwillentlich aufgeladenen Schuld ließen sich auch die Erinnyen in Übereinstimmung bringen, denn die »rücksichtslose Geltung« ihres Strafamts erstreckt »sich auch auf die ohne Bewusstsein der Schuld verübte That«.[108]

In Richtung einer männlichen Schuld deutet auch der bereits erwähnte Vergleich der meditierenden Lynn mit der »INCONNUE DE LA SEINE«.[109] Mit diesem Behelfsnamen wird ja eine junge Frau bezeichnet, die angeblich Ende des 19. Jahrhunderts als Wasserleiche aus der Seine gezogen wurde. Ein Mitarbeiter des Pariser Leichenschauhauses soll von der Schönheit ihres Gesichts – insbesondere von ihrem zufriedenen Lächeln – so angetan gewesen sein, dass er davon einen Gipsabdruck anfertigte. Reproduktionen der daraus entstandenen Totenmaske waren besonders in den Zwanziger- und Dreißigerjahren ein beliebtes Accessoire in den Wohnungen der französischen Bohème, und so fand die Inconnue auch Eingang in die Kunst- und Literaturgeschichte.[110]

Über den Vergleich mit einer Wasserleiche[111] wird also einerseits wiederum mit der Möglichkeit von Lynns Tod gespielt. Andererseits hat die Inconnue de

---

105 »Das ist am Montag«, heißt es am Anfang des Abschnitts, am Dienstag fliegt Max zurück und am Mittwoch, 15. Mai, hat er Geburtstag (Bd. 6, S. 740).

106 Vgl. Rohner, Farbbekenntnisse, S. 170.

107 Vgl. Bd. 4, S. 124.

108 Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. 1, Sp. 1324, s. v. Erinys.

109 Bd. 6, S. 673.

110 Vgl. z. B. David Phillips, In Search of an Unknown Woman. »L'Inconnue de la Seine«, in: Neophilologus 66.3, 1982, S. 321–327; Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München: Kunstmann, 1994, S. 294–299; Alfred Alvarez, Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, S. 145–147.

111 Frischs Interesse am Motiv der Wasserleiche wird auch daran deutlich, dass er sich neben *An die Nachgeborenen* und *Erinnerungen an die Marie A.* auch für *Vom ertrunkenen Mädchen*

la Seine gewissermaßen eine Vorgeschichte in Frischs Werk, da sie ja auch in der *Chinesischen Mauer* auftritt. Bemerkenswerterweise wird dort zwar eben erwähnt, die Welt wisse nichts von ihr, »nichts als den Namen«, gleichzeitig wird dieses Wissen aber durch eine Aussage der Unbekannten erweitert: »Ich bin aber lungenkrank, Monsieur, und schwanger –«[112] Besonders interessant ist hier das hinzuerfundene Element der Schwangerschaft, das ein mögliches Motiv für den Suizid der Inconnue offeriert. Damit stellt Frisch sie in eine Reihe mit anderen literarischen Frauen, die aufgrund einer ungewollten Schwangerschaft ins Wasser gehen; das berühmteste Beispiel dürfte die tragische Heldin aus Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* (1843) sein, die sich in einen Brunnen stürzt. Suizid durch Ertrinken gehört aber auch zu den Topoi in den politischen Dramen der Weimarer Republik, die sich kritisch mit dem Schwangerschaftsabbruch-Verbot und dem entsprechenden Paragrafen 218 des Deutschen Strafgesetzbuchs auseinandersetzen, beispielsweise in *Cyankali* (1929) von Friedrich Wolf[113] oder in *Die Verbrecher* (1928) von Ferdinand Bruckner.[114] Das Motiv findet sich gar in Frischs Werk. In der so genannten *Kalendergeschichte* im *Tagebuch 1946–1949* wird eine »Ertrunkene[]« erwähnt, die »aus der Moldau gezogen« wurde:[115] »eine Fremde, eine junge Schwangere«.[116]

Dass Lynn ein ähnliches Schicksal ereilen könnte, gehört möglicherweise also zu den lauernden Gefahren, denen sich Max ausgesetzt sieht. Doch auch diesbezüglich bleibt er letztlich schuldlos, denn ganz am Schluss von *Montauk* muss ihm Lynn eigens mitteilen, sie habe ihre Monatsblutung bekommen.[117] Die Bedeutung, welche die einsetzende Menstruation und die Angst vor ihrem Ausbleiben die längste Zeit für Frisch hatte, sollte anderswo in einer älteren Version von *Montauk* noch zum Thema gemacht werden:

> Aufgewachsen im Zeitalter vor der Pille, ein Verführer mit heimlichen Monatssorgen, unterrichtet in den klassischen Gefühlen: UND LIEBEN, GOETTER,

---

entschied, als er wie andere deutschsprachige Schriftsteller gebeten wurde, für eine Jubiläumsausgabe des Suhrkamp Verlags drei Gedichte von Brecht auszuwählen, die für sein »Denken und Handeln wichtig geworden sind« (Bertolt Brecht, Gedichte. Ausgewählt von Autoren, mit einem Geleitwort von Ernst Bloch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975 [Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 251], S. 2).

112 Bd. 2, S. 153.

113 Vgl. Friedrich Wolf, Cyankali. § 218, in: ders., Cyankali. Eine Dokumentation, hg. von Emmi Wolf und Klaus Hammer, Berlin und Weimar: Aufbau, 1978, S. 5–69, hier S. 14, 16, 54, 57.

114 Vgl. Ferdinand Bruckner, Die Verbrecher, in: ders., Dramen, hg. von Hansjörg Schneider, Wien und Köln: Böhlau, 1990 (Österreichische Bibliothek, Bd. 12), S. 91–200, hier S. 101, 147.

115 Bd. 2, S. 463.

116 Ebd., S. 466.

117 Vgl. Bd. 6, S. 752.

> WELCH EIN GLÜCK! habe ich das Liebesspiel stets mit schwerem Ernst belastet, auch mit dem Anspruch auf Treue.[118]

Noch genauer ausgelassen über diese »heimlichen Monatssorgen« hat sich Frisch 1981 im Interview mit Hage:

> Ja, damals gab es ungewollte Schwangerschaften. Was jetzt möglich ist, die freie Liebe, war undenkbar. Man zählte: Heute ist Sonntag, da geht es gerade noch. Wenn man sich mit einer Frau sexuell einließ, war das davon geprägt. Die Menstruationszeiten waren maßgeblich.[119]

Da also in *Montauk* kein Grund für »Monatssorgen« besteht, läuft Frisch auch nicht Gefahr, dass sich die Zahl der Schwangerschaftsabbrüche erhöhen wird, die er mitzuverantworten hat: »Vier Abtreibungen bei drei Frauen, die ich geliebt habe.«[120]

Frisch war mit der *Chinesischen Mauer* nicht der einzige Schriftsteller, der die Vorgeschichte der Inconnue literarisch ausgeschmückt hat. Die mysteriöse Tote, von der man vermutet, sie habe sich umgebracht, hat die Fantasie verschiedener Autoren beflügelt. Auf je unterschiedliche Weise wurden so die Biografie der Inconnue und vor allem natürlich der Beweggrund für ihren Suizid imaginiert. Gemeinsam ist diesen Geschichten, dass sich der weibliche Selbstmord scheinbar nicht anders vorstellen lässt als durch die Verletzung eines Manns motiviert – woran ja auch das Element der Schwangerschaft in der *Chinesischen Mauer* denken lässt. In Ödön von Horváths *Die Unbekannte aus der Seine* (1933) beispielsweise ist die Unbekannte gar dazu bereit, einen Mord zu decken, nur um geliebt zu werden, und wird dann doch für eine andere verlassen. Und in Reinhold Conrad Muschlers Kitsch-Novelle *Die Unbekannte* (1934), einem Bestseller im »Dritten Reich«,[121] verliebt sich die Unbekannte in einen englischen Lord und verbringt mit ihm längere Zeit in Südfrankreich und Paris. Dabei ist es von Anfang an klar, dass die fast rein platonische Liebe nur von kurzer Dauer sein kann, denn der Lord ist bereits vergeben und wird seiner Verlobten nach Kairo folgen. Obschon sich die Unbekannte damit zufriedenzugeben scheint, geht sie nach der Abreise des Lords ins Wasser, da sie ohne ihn nicht leben kann.

Eine ähnlich tragische Zuspitzung braucht man in *Montauk* freilich nicht zu befürchten. Das verdeutlicht nur schon die Szene, in der sich Max und Lynn Lebewohl sagen. Wie vorausgesagt, haben die beiden »einen leichten

---

118 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:6, MFA. »UND LIEBEN, GÖTTER, WELCH EIN GLÜCK!« ist der Schlussvers von Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied*.
119 Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen« [Interview], S. 214.
120 Bd. 6, S. 688.
121 Vgl. z. B. Adam, Lesen unter Hitler, S. 178–180.

und guten Abschied«.[122] Die eigentliche Trennung fällt betont nüchtern und sachlich aus: »[W]ir sagten: BYE, kußlos, dann ein zweites Mal mit erhobener Hand: HI.«[123] Dass hier »HI« als Abschiedsgruß verwendet wird, wirkt befremdlich, denn der Ausdruck wird eigentlich nur bei Begrüßungen gebraucht. Die Stelle wurde jedoch auch für die englische Übersetzung nicht geändert.[124] Textgenetisch lässt sich zudem feststellen, dass Frisch an dieser Stelle zuerst in Erwägung zog, zweimal »BYE« zu schreiben, sich aber noch bei der Niederschrift anders entschied und das zweite »BYE« durch »HI« ersetzte.[125] Möglicherweise sollte mit den Abschiedsgrüßen »BYE« und »HI« auf eine Stelle verwiesen werden, die Frisch wohl einmal als »Motto« in Erwägung gezogen hatte, dann aber gänzlich verwarf. Offenbar, das legt die Altersangabe »35« nahe, handelte es sich dabei um eine Aussage aus dem Mund von Marianne Frisch-Oellers:

> Motto (übergross)
> ~~ICH W§NSCHE~~ [sic] ~~DIR EIN PATHETISCHES ENDE STERBEN~~
> ein Jshr [sic] später)
> ~~Wer sagt das?~~ Motto (~~mündlich~~)
> Ich WEISS ES,
> DASS DU ALT BIST, sagt sie, ICH SAGE NICHT, DASS DU GAR NICHT ALT BIST FÜR MICH, DU BIST FAST DOPPELT SO ALT WIE ICH, VERMUTLICH WERDE ICH DICH UEBERLEBEN? ~~ICH BIN 35 UND JUNG UND~~ ABER ICH HASSE DEINE LEICHTE VERABSCHIEDUNG, ~~ICH LIEBE DICH? ICH WUENSCHE DIR EINEN GROSSEN TOD, VERSTEHST DU,~~ / VORHER WILL ICH DEN BÜRGER IN DIR TÖTEN, DENN ICH BIN DA UND DU KANNST NICHT EINFACH SAGEN: BYE UND HI! DENN ICH WILL, DASS DU PATHETISCH STIRBST, DENN ICH BIN DA UND LIEBE DICH. HÖRST DU ZU? DU ~~HAST~~ BIST DA. ~~UND~~ ICH BIN DA, ES IST FEIGE VON DIR, WENN DU DICH VERABSCHIEDEST VOR DEINEM TOD. HAST DU MEIN DEUTSCH VERSTANDEN?[126]

Auch an dieser Stelle wäre »BYE UND HI!« also offenbar für eine »*LEICHTE* VERABSCHIEDUNG« gestanden.

Als Max nach der prosaischen Verabschiedung von Lynn noch einmal »an die Ecke zurück[geht]«, kann er feststellen, dass sie sich nicht mehr nach ihm umdreht;[127] ein Umstand, der auch in der Forschungsliteratur eigens

---

122 Bd. 6, S. 703.
123 Ebd., S. 754.
124 Vgl. Max Frisch, Montauk, New York und London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, S. 143.
125 Vgl. *Montauk*, Typoskript VII / 1975:3, MFA.
126 *Montauk*, Typoskript VII / 1975:7, MFA.
127 Bd. 6, S. 754.

vermerkt wird. So weist Müller-Salget darauf hin, dass es »die Frau« sei, »die das Gewollte, die Beschränkung auf ›diese dünne Gegenwart‹, zu leisten vermag, während der Mann […] angewiesen bleibt auf Erinnerung, auf ein ›Hinterhersehen‹«.[128] Die ›Leichtigkeit‹ des Abschieds veranschaulicht also einmal mehr, dass Lynn »kein Name für eine Schuld« geworden ist.[129]

Ähnlich wie die Gerichtsverhandlung in der *Orestie* endet also auch das Selbstgericht in *Montauk* mit einem Freispruch für den Mann – einem Freispruch freilich, dem derselbe Makel anhaftet wie jenem in der *Orestie*, dass es sich nämlich bei der Kronzeugin und Richterin um eine männliche Kopfgeburt handelt. Als literarische Figur ist Lynn, wie oben gesehen, ja nur auf ihre Funktion innerhalb der männlichen Geschichte hin gestaltet: Über ihren Namen kann Frisch allenfalls den Ehebruch seiner Frau kompensieren, und das meiste, was man über sie erfährt, dient lediglich der Kontrastierung früherer Frauenbeziehungen. Durch die unterschwelligen Vergleiche mit den anderen Frauen entsteht zudem der Eindruck, als sei der Grund für Max' Schuldlosigkeit nicht in erster Linie in einem irgendwie veränderten oder einsichtigen Verhalten seinerseits zu suchen. Denn mit Lynn ist es eben anders, weil *sie* anders ist, weil sie seine Überlegenheit nie ernsthaft infrage stellt und er wieder einmal der Stärkere sein kann.

Aber auch in anderer Hinsicht ist das Schuldmotiv etwas fadenscheinig. Denn die männliche Schuld erscheint geradezu unvermeidlich, wodurch die Verantwortlichkeit grundsätzlich infrage gestellt wird. Auf den schicksalhaften Zusammenhang der Schuld verweisen zum einen die Spielereien um die Zahl 13, zum anderen aber auch die Erinnyen und der Mythos um Orest. Denn diesen mythologischen Subtext hatte Frisch ja schon in *Homo faber* verwendet, wo die Schuld unwillentlich und unwissentlich verübt wird. Und schon bei Aischylos bleibt Orest gar keine andere Wahl, als Schuld auf sich zu laden und damit den Zorn der Erinnyen zu entfachen; seinen Muttermord begeht er überhaupt erst, weil er von einem Orakelspruch Apollons unter Androhung der Erinnyen dazu gedrängt wird:

> Nicht trügen wird des Loxias machtvoller Spruch,
> Der mir geboten, diese Fährnis durchzustehn,
> Der laut mich aufrief oftmals, eiskalt-schauriger

---

128 Müller-Salget, Max Frischs *Montauk* – eine »Erzählung«?, S. 116. Vgl. Musgrave, Frisch's »Continuum« of Women, Domestic and Foreign, S. 113. Sandra Schwarz vertritt die These, diese Szene sei als Anspielung auf den Mythos von Orpheus und Eurydike intendiert (Schwarz, »Hermesgelenkte Keckheit«, S. 262).

129 Bd. 6, S. 742. In den *Entwürfen zu einem dritten Tagebuch* wird Frisch diese Wendung noch einmal aufnehmen und sich fragen, ob er sie revidieren müsste: »Lynn wird kein Name für eine Schuld / MONTAUK 1974 / Wird Alice der Name für eine Schuld?« (S. 158).

zurück

> Wirrsale Qual dem heißen Herzen angedroht,
> Straft ich nicht die am Tod des Vaters Schuldigen
> In gleicher Art, durch Mord den Mord, wie er befahl.
> […]
> Das Fleisch befalle mir mit grimmiger Backen Biß
> Aussatz; auffresse er mir meine frühere Kraft,
> Und weiß entsprosse bei der Seuche mir das Haar.
> Und sonst noch nannt Anschläge der Erinyen er
> […].[130]

Wie er sich also auch entscheidet, die Erinnyen sind so oder so hinter ihm her.

130 Aischylos, Weihgußträgerinnen, S. 131 (V. 269–283).

zurück

zurück

8 Zusammenfassung

Über die zahlreichen literarischen Zitate und intertextuellen Verweise in *Montauk* lassen sich für die Erzählung zusätzliche Bedeutungsschichten freilegen – ganz so, wie Frisch dies auch in seinem Brief an seine amerikanische Verlegerin beschrieben hat. Anders als in einem Roman oder einer Novelle finden sich diese Anspielungen hier jedoch in einem Werk, das, zumindest heute, fast zwangsläufig als autobiografisch rezipiert wird. Weder die Paratexte noch der eigentliche Text enthalten eindeutige Signale für einen fiktionalen Pakt im Sinn Lejeunes. Und wie sich anhand von Frischs Überlegungen zum Untertitel zeigen lässt, war ihm auch gar nicht daran gelegen, dass sein Text als ein fiktionaler gelesen wird. Die intertextuellen Verweise stehen damit immer auch im Dienst der Selbstdarstellung Frischs oder genauer gesagt des Bilds, das er der Öffentlichkeit von sich präsentieren wollte. Dass dieses Bild teilweise geschönt oder jedenfalls bearbeitet ist, kann man ausgerechnet an jener Stelle in *Montauk* zeigen, die eigentlich größtmögliche Faktentreue suggeriert, am Auszug aus dem Haushaltsbuch von 1943 und an den Änderungen, die daran vorgenommen wurden.

Als Teil einer autobiografischen oder autofiktionalen Schreibung der eigenen Geschichte und der eigenen Identität können im doppelten Boden der literarischen Anspielungen auch jene Aspekte transportiert werden, die eigentlich nicht erzählt werden können oder dürfen. So lässt sich anhand der Zitate aus Barthelmes *Departures* ausmachen, mit wem Marianne Frisch-Oellers jene Affäre hatte, die eines der thematischen Gravitationsfelder von *Montauk* bildet – das obwohl Frisch seinem Rivalen versicherte, ja versichern musste, diese Information werde ausgespart. Während Frischs Bemühungen, eine Fährte zu legen, hier sogar noch an seinen Änderungen auf den Korrekturfahnen deutlich werden, bleibt unklar, ob er sich bewusst war, welches Interpretationspotenzial sein leitmotivischer Verweis auf Philip Roths *My Life as a Man* hat. Ob intendiert, unbewusst oder doch nur zufällig – Roths Buch, dessen Titel in *Montauk* nicht weniger als viermal genannt wird, kann man sehr einfach als Ergänzung zu genau jenem Teil von Frischs Geschichte lesen, der bei vielen Rezipienten und Rezipientinnen das Gefühl hinterlässt, es sei vieles verschwiegen und unterdrückt worden. Frischs Beziehung zu Bachmann hat nicht nur rein äußerlich einige Bezugspunkte zur Handlung von Roths Roman; die inhaltlichen Übereinstimmungen gehen so weit, dass man sich gar den in *Montauk* nicht genannten Grund für Bachmanns Klinikaufenthalt über *My Life as a Man* erschließen kann. Daneben ist es schon sehr befremdlich, dass Frisch

unter anderem ausgerechnet im Umfeld der Beschreibung seiner Beziehung zu Bachmann auf diesen Text verweist; geht es in dessen letztem Teil doch um das pietätlose Gefühl der Befreiung, das für den Protagonisten vom Unfalltod seiner ehemaligen Lebensgefährtin ausgeht.

Als Verweis auf ein Werk Bachmanns und damit, was wohl wichtiger ist, auf die Autorin selbst, kann man versuchen, die Inszenierung von Lynn als Undine-Figur aufzulösen. Interessanterweise ergeben sich dadurch Bezugslinien zu den anderen literarischen Werken, in denen Frisch seine Beziehung zu Bachmann verarbeitet oder zumindest Motive und Ereignisse aus der gemeinsamen Zeit verwendet hat. Dass Frisch einige dieser biografischen Elemente in *Montauk* kenntlich macht, war kein Geheimnis; mit der vorliegenden Arbeit konnte die Liste dieser Motive jedoch noch erweitert werden – besonders in Bezug auf *Biografie: Ein Spiel.*

Über intertextuelle Anspielungen werden auch jene Aspekte von Frischs Selbstdarstellung überhellt, an denen ihm sichtlich gelegen war. Vor dem Kontrasthintergrund von Bachmanns *Simultan* soll offenbar besonders deutlich werden, dass ihm als gesetztem älterem Mann jegliches männlich-chauvinistische Profilierungsbedürfnis fehlt; ein Befund, der sich bei genauerer Betrachtung so nicht halten lässt. Obschon nämlich einige Mühe darauf verwendet wird, Lynn als emanzipiert darzustellen, kann das kaum darüber hinwegtäuschen, dass sie nur als Katalysator für die männliche Selbstbespiegelung und Selbstdarstellung dient. Denn in erster Linie fungiert sie als Kontrastfigur zu den anderen Frauen in Frischs Leben und erlangt dadurch überhaupt erst ihre Bedeutung; ihre eigene Geschichte hingegen ist völlig unerheblich. Diese Marginalisierung der weiblichen Figur sowie ihre Unterlegenheit dem männlichen Begleiter gegenüber erscheinen zudem wichtig für die Unbeschwertheit der gemeinsamen Zeit. Dies wird besonders deutlich anhand der Bezüge zur *Skizze eines Unglücks*. Denn das dort verhandelte Problem – das Leiden eines Mannes an der geistigen Überlegenheit seiner Freundin – stellt sich in *Montauk* ausdrücklich nicht. Die männliche Vormachtstellung läuft hier nie Gefahr, infrage gestellt oder gar unterminiert zu werden.

Mit dem Mythos um Orest und die Erinnyen wird Frischs Beschäftigung mit seiner männlichen Schuld an der Frau schließlich auch einem mythologischen Subtext entlanggeschrieben. Dieser scheint jedoch eine Verantwortung für die begangenen Fehler zu relativieren, da sie über den mythologischen Bezug gewissermaßen als unvermeidlich erscheinen. In Übereinstimmung damit wird in *Montauk* auch regelmäßig mit der Möglichkeit gespielt, dass Lynn zum Opfer männlicher Schuld werden könnte. Dass das nicht geschieht, hängt offenbar wiederum mit der besonderen Qualität der Beziehung zu Lynn zusammen, die eben für einmal von keinem Machtkampf geprägt ist.

9 Bibliografie

Max-Frisch-Ausgaben

Max Frisch, Skizze eines Unglücks, in: Neue Rundschau 82, 1971, S. 636–648.
–, Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
–, Montauk, New York und London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
–, Spuren meiner Nicht-Lektüre, in: Walter Schmitz (Hg.), Materialien zu Max Frisch *Stiller*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 419), S. 341 f.
–, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hg. von Hans Mayer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 (7 Bände).
– / Uwe Johnson, Der Briefwechsel. 1964–1983, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 3235).
Dieter Bachmann und Walter Obschlager (Hg.), Max Frisch – Ich lebe in Rom, der herrlichsten Stadt der Welt / Vivo a Roma, la città piu bella del mondo. Gli anni a Roma 1960–1965, Rom: Istituto Svizzero di Roma, 2002.
Max Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, hg. von Peter von Matt, Berlin: Suhrkamp, 2010.
–, Montauk. Eine Erzählung, Text und Kommentar, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Suhrkamp BasisBibliothek, Bd. 120).
– / Helen Wolff, Briefwechsel 1984–1990, in: Sinn und Form 64.1, 2012, S. 102–127.
–, Aus dem Berliner Journal, hg. von Thomas Strässle u. Mitarbeit von Margit Unser, Berlin: Suhrkamp, 2014.

Quellenliteratur

Aischylos, Tragödien und Fragmente, hg. von Oskar Werner, München und Zürich: Artemis, [4]1988 (Sammlung Tusculum).
Jean Améry, Am Grabe einer ungekannten Freundin. Zum Tode von Ingeborg Bachmann, in: Die Weltwoche, 24. Oktober 1973 (ders., dass., in: Werke, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und zum Film, hg. von Hans Höller, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003, S. 125–128).
–, Mein Name sei Frisch. Über Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: ders., Werke, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und zum Film, hg. von Hans Höller, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003, S. 158–173.

–, Werke, Bd. 8: Ausgewählte Briefe 1945–1978, hg. von Gerhard Scheit, Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.

Anonymus, Mühe beim Mitlaut, in: Der Spiegel, 18. März 1968, S. 186 f.

Anonymus, Suche nach Seresta, in: Michael Matthias Schardt (Hg.), Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten, Paderborn: Igel, 1994 (Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 21), S. 329–331.

Anonymus, Man könnte glatt beleidigt sein … Blicke durchs Schlüsselloch – Max Frischs neues Buch *Montauk*, in: Aachener Volkszeitung, 10. April 1976.

Daniel Arnet, »Abend bei Grass. Nieren«. Max Frisch blickt im bis heute gesperrten *Berliner Journal* auf deutsche Dichter und die DDR, in: SonntagsZeitung, 12. Januar 2014.

Heinz Ludwig Arnold, Gespräch mit Max Frisch. Zürich, 24. bis 27. November 1974, in: ders., Schriftsteller im Gespräch, Zürich: Haffmans, 1990 (Haffmans-TaschenBuch, Bd. 93), S. 205–288.

Ingeborg Bachmann, Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophie-Geschichte, in: Frankfurter Hefte 9.7, 1953, S. 540–545.

–, Werke, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München und Zürich: Piper, 1978 (4 Bände).

–, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München und Zürich: Piper, [4]1991 (Serie Piper, Bd. 1105).

–, *Todesarten*-Projekt, unter der Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München und Zürich: Piper, 1995 (4 Bände).

– / Hans Werner Henze, Briefe einer Freundschaft, hg. von Hans Höller, München und Zürich: Piper, 2004.

– / Paul Celan, Herzzeit. Der Briefwechsel, hg. von Bertrand Badiou et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 4115).

Johann Jakob Bachofen, Gesammelte Werke, Bd. 2: Das Mutterrecht. Erste Hälfte, hg. von Karl Meuli et al., Basel: Schwabe, 1948.

Jon Barak, Max Frisch Interviewed, in: The New York Times, 19. März 1978.

Donald Barthelme, Departures, in: The New Yorker, 9. Oktober 1971, S. 42–44.

Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Neuübersetzung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997 (rororo, Bd. 1990).

Horst Bienek, Max Frisch [Interview], in: ders., Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965, S. 23–37.

–, Noch gibt es Lieder zu singen. Zum Tode Ingeborg Bachmanns, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Oktober 1973.

Giovanni di Boccaccio, Das Dekameron, Frankfurt a. M.: Insel, 1972 (2 Bände).

Botschaft über die Änderung des Schweizerischen Strafgesetzbuches und des Militärstrafgesetzes (Strafbare Handlungen gegen Leib und Leben, gegen die Sittlichkeit und gegen die Familie) vom 26. Juni 1985, in: Bundesblatt Nr. 35, 10. September 1985, S. 1009–1121.

zurück

Bertolt Brecht, Gedichte. Ausgewählt von Autoren, mit einem Geleitwort von Ernst Bloch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 251).

Burt Britton (Hg.), Self-portrait. Book People Picture Themselves, New York: Random House, 1976.

Paul Celan, Gesammelte Werke, hg. von Beda Allemann und Stefan Reicher, Bd. 1: Gedichte I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

Peter Conrad, Mit Undine verwandt, in: Die Weltwoche, 8. Dezember 1961.

Richard Dindo, »Max Frisch, Journal I–III«, Beschreibung des Films, in: »Max Frisch, Journal I–III« (eine filmische Lektüre der Erzählung *Montauk*, 1974). Ein Film von Richard Dindo, Zürich: Schweizerisches Filmzentrum, 1981 (Texte zum Schweizer Film, Bd. 4), S. 7–72.

Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1961 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden).

Serge Doubrovsky, Fils. Roman, Paris: Galilée, 1977.

Friedrich Dürrenmatt, *Stiller*, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik, in: Walter Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2059), S. 174–181.

T. S. Eliot, Der Familientag, in: ders., Die Dramen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 191), S. 85–173.

Hans Magnus Enzensberger / Uwe Johnson, »fuer Zwecke der brutalen Verstaendigung«. Der Briefwechsel, hg. von Henning Marmulla und Claus Kröger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.

Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, hg. von Richard Kannicht, Stuttgart: Kröner, 1985.

Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren, in: ders., Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stachey, Bd. 10: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M.: Fischer, [6]1969 (conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen), S. 169–179.

Stuart Friebert, Frisch's New Play *Biografie*, in: Books Abroad 42.2, 1968, S. 221 f.

Jean Giraudoux, Undine, Ditzingen: Reclam, 1993 (Universal-Bibliothek, Bd. 8902).

Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I, Bd. 26: Dichtung und Wahrheit. Erster Teil, Weimar: Böhlau, 1889.

Germaine Greer, Der weibliche Eunuch. Aufruf zur Befreiung der Frau, Frankfurt a. M.: Fischer, 1971.

Volker Hage, »Ich bin auf Erfahrungen sehr angewiesen«. Volker Hage im Gespräch mit Max Frisch, in: ders. (Hg.), Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten, Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 212–244.

Eduard T. Hall, Die Sprache des Raumes, Düsseldorf: Schwann, 1976.

zurück

Thomas J. Hamilton, Swiss Women Given the Federal Vote, in: The New York Times, 8. Februar 1971.
Peter Handke, Wunschloses Unglück. Erzählung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [8]1978 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 146).
Hans Werner Henze, Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995, Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.
Thomas Herold und Thomas Schulz, Der fremde Freund. Marianne Frisch und Uwe Johnson, in: Roland Berbig et al. (Hg.), Uwe Johnson. Befreundungen. Gespräche, Dokumente, Essays, Berlin: Kontext, 2002 (Edition Kontext), S. 325–344.
Homer, Ilias, hg. von Hans Rupé, München und Zürich: Artemis, [9]1989 (Sammlung Tusculum).
–, Odyssee, hg. von Anton Weiher, München und Zürich: Artemis, [9]1990 (Sammlung Tusculum).
Gerard A. Houghton, John Lilly. Inventor of the Flotation Tank and Friend to Whales and Dolphins, www.guardian.co.uk/news/2001/oct/05/guardianobituaries.highereducation (letzter Zugriff: 6. April 2012).
Richard Howard, *Montauk*, in: Harper's Bookletters, 24. Mai 1976.
Jürgen Jacobs, Auf der Suche nach dem Ich. Max Frisch beichtet sein Liebesleben, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 25. November 1975.
Urs Jenny und Hellmuth Karasek, »Wem wird man schon fehlen?«. *Homo faber*-Regisseur Volker Schlöndorff über seinen Film und seine Begegnungen mit Max Frisch, in: Der Spiegel, 18. März 1991, S. 236–251.
Uwe Johnson, Eine Reise nach Klagenfurt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 235).
–, Vorwort, in: Max Frisch, Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975, S. 7–11.
–, Zu *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [3]1981 (Edition Suhrkamp, Bd. 852), S. 448–450.
–, Skizze eines Verunglückten, in: Siegfried Unseld et al., Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum siebzigsten Geburtstag, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 69–107.
– / Siegfried Unseld, Der Briefwechsel, hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
–, Lektorat zu Max Frisch, *Tagebuch (1966–1970)*. Mit unveröffentlichten Entwürfen, in: Max Frisch / Uwe Johnson, Der Briefwechsel. 1964–1983, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 3235), S. 241–404.
Joachim Kaiser, Ganz scheu und ganz bestimmt. Zum Tod von Ingeborg Bachmann, in: Süddeutsche Zeitung, 18. Oktober 1973.
Yaak Karsunke, Die Straße und das Theater, in: Kursbuch 20, 1970, S. 53–71.
Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Ingeborg Bachmanns Tod: ein Unfall, in: Michael Matthias Schardt (Hg.), Über Ingeborg Bachmann. Re-

zensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten, Paderborn: Igel, 1994 (Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 21), S. 325–329.

Michel Leiris, Mannesalter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 427).

John Cunningham Lilly, Man and Dolphin, Garden City NY: Doubleday, 1961.

–, Delphin – ein Geschöpf des 5. Tages? Möglichkeiten der Verständigung zwischen menschlicher und außermenschlicher Intelligenz, München: Winkler, 1969 (OA: The Mind of the Dolphin, Garden City NY 1967).

Hugo Loetscher, Max Frisch – erschwerte Verehrung, in: ders., Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz, Zürich: Diogenes, 2003, S. 234–262.

Thomas Mann, Der Tod in Venedig, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8: Erzählungen, Frankfurt a. M.: Fischer, [2]1974, S. 444–525.

Frauke Meyer-Gosau, Vorbild: Max Frisch [Interview mit Adolf Muschg], in: Cicero. Magazin für politische Kultur, 17. Februar 2011.

Rolf Michaelis, Love Story und mehr. Die Erzählung *Montauk* und das Lesebuch *Stich-Worte* von Max Frisch, in: Die Zeit, 19. September 1975.

Kate Millett, Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1982.

Franz Nöhbauer, Ein Autor stellt sich aus. Max Frisch liefert mit seiner Erzählung *Montauk* Intimstes für die Bestsellerliste, in: Bücherkommentare, Dezember 1975.

K[lara] O[bermüller], Undine geht. Zum Tode von Ingeborg Bachmann, in: Neue Zürcher Zeitung, 18. Oktober 1973.

Clarence E. Olson, Affairs of a Writer, in: St. Louis Post-Dispatch, 23. Mai 1976.

Adolf Opel, Ingeborg Bachmann in Ägypten. »Landschaft, für die Augen gemacht sind«, fotografiert von Kurt-Michael Westermann, Wien: Deuticke, 1996.

Walter F. Otto, Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes, Frankfurt a. M.: Klostermann, [4]1956.

Ursula Priess, Sturz durch alle Spiegel. Eine Bestandsaufnahme, Zürich: Ammann, 2009 (Aus aller Welt, Bd. 131).

Fritz J. Raddatz, Ingeborg Bachmanns Leben auf der Rasierklinge [Rezension zu: Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit], in: Die Welt, 16. September 2013.

Josef Reding, Undine in der Krise, in: Ruhr-Nachrichten, 10. Oktober 1964.

Marcel Reich-Ranicki, Max Frischs *Dienstbüchlein*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. März 1974 (= Ein Schweizer aus Bekenntnis, in: ders., Max Frisch. Aufsätze, Zürich: Ammann, 1991, S. 71–77).

–, Das Buch der Liebe, in: ders., Max Frisch. Aufsätze, Zürich: Ammann, 1991, S. 79–88.

Andrew C. Revkin, John C. Lilly Dies at 86; Led Study of Communication with Dolphins, www.nytimes.com/2001/10/07/us/john-c-lilly-dies-at-86-led-study-of-communica tion-with-dolphins.html (letzter Zugriff: 6. April 2012).

Hans Werner Richter, Radfahren im Grunewald. Ingeborg Bachmann, in: ders., Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47, München und Wien: Hanser, 1986, S. 45–62.

Philip Roth, My Life as a Man, London: Cape, 1974.

Nelly Sachs, Briefe, hg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

Pierre Samuel, Amazones, guerrières et gaillardes, Brüssel: Complexe, 1975 (L'humanité complexe).

Jean-Paul Sartre, Die Fliegen, in: ders., Die Fliegen / Die schmutzigen Hände. Zwei Dramen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961 (rororo, Bd. 418), S. 5–76.

Isolde Schaad, Max Frisch und der Straffall Geschlecht. Die Überführung des Mannes als Mann, in: dies., Vom Einen. Literatur und Geschlecht. Elf Porträts aus der Gefahrenzone, Zürich: Limmat, 2004, S. 48–60.

Arthur Schnitzler, Die Traumnovelle, in: ders., Die erzählenden Schriften, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Fischer, 1961 (Gesammelte Werke), S. 434–504.

Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, Frankfurt a. M.: Insel, 2001 (Insel Taschenbuch, Bd. 2792).

Hans Schwab-Felisch, Brief an Günter Blöcker, in: Merkur 29.12, 1975, S. 1181–1183.

Hildegard Schwaninger, Notizen zu Namen. Max Frisch eroberte seine »Montauk-Liebe« neu, in: Züri Leu, 27. Januar 1981.

Oliver Stöwing, Warum ruft der blöde Prinz denn nicht mehr an? 100 Wahrheiten, die jede Frau kennen sollte, München: Knaur, 2011.

Marianne Thalmann, Eine Undine aus Klagenfurt. Ingeborg Bachmann und die romantische Tradition, in: Die Welt, 6. August 1974.

Ruth Tilliger, Undine in Berlin, in: Christ und die Welt, 23. Oktober 1964.

Gisela Ullrich, Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*, in: Evangelischer Buchberater 2, 1976.

Siegfried Unseld, Ein Fest für Max Frisch, in: Der Spiegel, 26. September 2009, S. 162–165.

–, Chronik, hg. von Raimund Fellinger, Bd. 1: Chronik 1970, hg. von Ulrike Anders et al., Berlin: Suhrkamp, 2010.

Paul Verlaine, Gedichte. Französisch und Deutsch, hg. von Hannelise Hinderberger, Heidelberg: Schneider, [4]1979 (Sammlung Weltliteratur).

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Wien und Leipzig: Braumüller, [3]1904.

Christa Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: *Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, [9]1986 (Sammlung Luchterhand, Bd. 456).

–, Ein Tag im Jahr. 1960–2000, München: Luchterhand, 2003.

Hans Wysling (Hg.), Thomas Mann. Teil I: 1889–1917, München: Heimeran, und Frankfurt a. M.: Fischer, 1975 (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/I).

Stefan Zweifel, John C. Lilly: Rausch der Tiefe, Spiegel Online, www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/john-c-lilly-rausch-der-tiefe-a-422301-2.html (letzter Zugriff: 6. April 2012).

Forschungsliteratur

Christian Adam, Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich, Berlin: Galiani, 2010.

Monika Albrecht, »Die andere Seite«. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 43).

–, »Bitte aber keine Geschichten«. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem *Todesarten*-Projekt, in: Text + Kritik 6, [5]1995, S. 136–152.

– und Dirk Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002.

–, Kontexte und Diskurse in Bachmanns Werk. Deutschsprachige Literatur nach 1945, in: dies. und Dirk Göttsche (Hg.), Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 282–292.

Alfred Alvarez, Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974.

Klaus Amann, »Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen.« Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt: Drava, 1997 (Edition Tri).

Ulrich Ammon, Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten, Berlin et al.: de Gruyter, 1995.

Beatrice Angst-Hürlimann, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann, Zürich: Juris, 1971.

Heinz Ludwig Arnold, Darstellung eines Scheiterns. Zu Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Text + Kritik 47/48, 1976, S. 88–91.

Sonja Arnold, Erzählte Erinnerung. Das autobiographische Gedächtnis im Prosawerk Max Frischs, Freiburg i. Br., Berlin und Wien: Rombach, 2012 (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura, Bd. 50).

Ulrich Aufmuth, Zur Psychologie des Bergsteigens, Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.

Susanne Baackmann, »Beinah mörderisch wahr«: Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, in: German Quarterly 68.1, 1995, S. 45–59.

Bettina Bannasch, Von vorletzten Dingen. Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 216).

Hans Bänziger, Leben im Zitat. Zu *Montauk*: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des

zurück

Prosawerks, Bern et al.: Lang, 1978 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 1), S. 267–284.

Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmanns Wittgenstein- und Musil-Rezeption, in: Heinz Rupp und Hans-Gert Roloff (Hg.), Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Bd. 4, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1980 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Kongressberichte, Bd. 8.4), S. 527–532.

–, Affinität und Distanz. Ingeborg Bachmann und die Romantik, in: Erika Tunner (Hg.), Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne, Amsterdam und Atlanta GA: Rodopi, 1991 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 34), S. 209–234.

Gertrud Bauer Pickar, Max Frisch's *Biografie*: Image as »Life-Script«, in: Symposium 28.2, 1974, S. 166–174.

Katrin Bedenig, Max Frisch und Thomas Mann. Ihr Weg zu engagierten Staatsbürgern von den Anfängen bis 1947, in: Régine Battiston und Margit Unser (Hg.), Max Frischs Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit, Max Frisch-Kolloquium Mulhouse-Zürich 2011, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 43–68.

–, Thomas Mann und Max Frisch in der Tradition des politischen Schriftstellers – 1945 bis 1955, in: Thomas Mann Jahrbuch 25, 2012, S. 275–290.

John Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, [13]2000 (rororo-Sachbuch).

Jeffrey Berman, The Talking Cure. Literary Representations of Psychoanalysis, New York: New York University Press, 1985.

Urs Bircher, Vom langsamen Wachsen eines Zorns. Max Frisch 1911–1955, Zürich: Limmat, 1997.

–, Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956–1991, Zürich: Limmat, 2000.

Claudia Bischoff, Frauen in der Krankenpflege. Zur Entwicklung von Frauenrolle und Frauenberufstätigkeit im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. und New York: Campus, 1984 (Campus Forschung, Bd. 414).

Rhonda L. Blair, »Homo faber«, »Homo ludens« und das Demeter-Kore-Motiv, in: Walter Schmitz (Hg.), Frischs *Homo faber*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 2028), S. 142–170.

Günter Blöcker, Der alte Mann und das Mädchen, in: Merkur 29.12, 1975, S. 1179–1181.

Pierre Bourdieu, Die männliche Herrschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Silvia Bovenschen. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 (Edition Suhrkamp, Bd. 2431).

Maximilian Braun, Die *Eumeniden* des Aischylos und der Areopag, Tübingen: Narr, 1998 (Classica Monacensia, Bd. 19).

Gisela Brinker-Gabler, Living and Lost in Language: Translation and Interpretation in Ingeborg Bachmann's *Simultan*, in: dies. und Markus Zisselsberger (Hg.),

»If we had the Word«: Ingeborg Bachmann, Views and Reviews, Riverside CA: Ariadne Press, 2004 (Studies in Austrian Literature, Culture and Thought), S. 187–207.

Elisabeth Bronfen, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München: Kunstmann, 1994.

Nedialka Bubner, Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch, Hamburg: Kovač, 2005 (Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 84).

Susanne Buck, Der geschärfte Blick. Eine Kulturgeschichte der Brille seit 1850, Frankfurt a. M.: Anabas, 2006 (Werkbund-Archiv, Bd. 30).

Christoph Burgauer, Fakten contra Phantasie?, in: Frankfurter Hefte 31.5, 1976, S. 55–57.

Alan Cooper, Philip Roth and the Jews, Albany NY: State University of New York Press, 1996.

Wendy Cooper, Hair, Sex, Society, Symbolism, New York: Stein and Day, 1971.

Tracy Daugherty, Hiding Man. A Biography of Donald Barthelme, New York: St. Martin's Press, 2009.

Eva Deissen, Ungeheuer! Eine Frau am Steuer!, in: Robert Sedlaczek und Günther Hanreich (Hg.), Freiheit mit hundert PS. Der Österreicher und sein Auto, Wien: ÖBV / Kremyr & Scheriau, 1989, S. 55–62.

Marion Detjen, Spiritual Companionship. Max Frisch und Helen Wolff, in: Sinn und Form 64.1, 2012, S. 91–101.

Ruth Dinesen, Nelly Sachs. Eine Biographie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Mary Ann Doane, Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: Frauen und Film 38, 1985, S. 4–17.

Serge Doubrovsky, Nah am Text, in: Kultur & Gespenster 7, 2008 (Dossier Autofiktion), S. 123–133.

Hans Peter Duerr, Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1978.

Arne Duncker, Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700–1914, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003 (Rechtsgeschichte und Geschlechterforschung, Bd. 1).

Ingeborg Dusar, Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 4).

Bernhard Echte (Hg.), Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Michael Eggers, Simultan übersetzen. Geschlechter, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil, in: Weimarer Beiträge 47.4, 2001, S. 576–593.

Hans Eichner, Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk, Bern und München: Francke, [2]1961 (Dalp-Taschenbücher, Bd. 356).

Mona El Nawab, Ingeborg Bachmanns *Undine geht*. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués *Undine* und Jean Giraudoux' *Ondine*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.

Yahya Elsaghe, Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹, München: Fink, 2000.

–, »Was macht man mit einem Tagtraum?« Eine Erfüllungsphantasie des *Homo faber* und ihre Revokation in *Mein Name sei Gantenbein*, in: Text + Kritik 47/48, 2013 (Neufassung), S. 145–161.

–, Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von *Andorra* und *Homo faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2014 (Figurationen des Anderen, Bd. 3).

Dietmar Fack, Die Veränderung des Mobilitätsverhaltens von Frauen im Übergang zur Moderne, in: Antje Flade und Maria Libourg (Hg.), Frauen und Männer in der mobilen Gesellschaft, Opladen: Leske + Budrich, 1999, S. 33–47.

Ruth Fassbind-Eigenheer, Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann, Stuttgart: Heinz, 1994 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 291).

Kurt Fickert, Zwei gemeinsame Ansichten. Zu Max Frischs *Montauk* und Uwe Johnsons *Skizze eines Verunglückten*, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Johnson. Ansichten – Einsichten – Aussichten, Bern: Francke, 1989 (Queensland Studies in German Language and Literature, Bd. 10), S. 41–52.

Jean Firges, Ingeborg Bachmann: *Malina*. Die Zerstörung des weiblichen Ich, Annweiler am Trifels: Sonnenberg, 2008 (Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie, Bd. 26).

Raymond Firth, Symbols. Public and Private, London: Allen & Unwin, 1973.

Udo Franke-Penski und Heinz-Peter Preußer, Das ambivalente Geschlecht der Amazonen. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), Amazonen – Kriegerische Frauen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 7–16.

Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München: Beck, 1991.

Peter Gasser, Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), »… all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Autobiographie und Autofiktion, Göttingen: Wallstein, und Zürich: Chronos, 2013 (Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Bd. 3), S. 13–27.

Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. und New York: Campus, und Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme, 1989.

Wolfgang Gerstenlauer, Undines Wiederkehr. Fouqué – Giraudoux – Ingeborg Bachmann, in: Die Neueren Sprachen 19.10, 1970, S. 514–527.

Jan Gertken und Tilmann Köppe, Fiktionalität, in: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen

des Literarischen, Berlin und New York: de Gruyter, 2009 (revisionen, Bd. 2), S. 228–266.
Lucas Marco Gisi, Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers *»Felix«-Szenen*, in: Elio Pellin und Ulrich Weber (Hg.), »… all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Autobiographie und Autofiktion, Göttingen: Wallstein, und Zürich: Chronos, 2013 (Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Bd. 3), S. 55–70.
Elisabeth G. Gitter, The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination, in: PMLA 90.5, 1985, S. 936–954.
Hermann Glaser, Das Automobil. Eine Kulturgeschichte in Bildern, München: Beck, 1986.
Ingeborg Gleichauf, Jetzt nicht die Wut verlieren. Max Frisch – eine Biografie, München: Nagel & Kimche, 2010.
–, Ingeborg Bachmann und Max Frisch. Eine Liebe zwischen Intimität und Öffentlichkeit, Zürich und München: Piper, 2013.
Heinz Gockel, *Montauk. Eine Erzählung*, in: Duitse Kroniek 29.1, 1977, S. 41–56.
Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg: Junius, 1997 (Zur Einführung, Bd. 141).
Clemens Götze, »Ich werde weiterleben, und richtig gut«. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2011.
Claudia Gronemann, ›Autofiction‹ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in: Poetica 31, 1999, S. 237–262.
Dagmar Günther, Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870–1930), Frankfurt a. M.: Campus, 1998 (Campus historische Studien, Bd. 23).
Franz Haas, Fechten vor verhängten Spiegeln. Ingeborg Bachmann, Max Frisch und die diskrete Germanistik, in: Neue Zürcher Zeitung, 8. März 2003.
Volker Hage (Hg.), Max Frisch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983 (Rowohlts Monographien, Bd. 321).
– (Hg.), Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten, Berlin: Suhrkamp, 2011.
–, Feige war er nie, in: Der Spiegel, 5. März 2011, S. 132–134.
Ernst Hanisch, Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2005.
Bruno Hannemann, Adam und seine Rippe. Zum Mann-Frau-Verhältnis in Max Frischs *Montauk*, in: Monatshefte 74, 1982, S. 33–46.
Rudolf Hartung, »Schreibend unter Kunstzwang«. Zu der autobiographischen Erzählung *Montauk* von Max Frisch, in: Walter Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 3 1981 (Edition Suhrkamp, Bd. 852), S. 435–442.
Karin Hausen, Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere« – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen,

Stuttgart: Klett, 1976 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21).

Thom Hecht, Hair Control. The Feminine ›Disciplined Head‹, in: Geraldine Biddle-Perry und Sarah Cheang (Hg.), Hair. Styling, Culture and Fashion, Oxford: Berg, 2008, S. 205–214.

Sybille Heidenreich, Max Frisch, *Stiller*, *Mein Name sei Gantenbein*, *Montauk*. Darstellungsform »Tagebuch«. Untersuchungen und Anmerkungen, Hollfeld: Beyer, [8]2000 (Analysen und Reflexionen, Bd. 15).

Walter Hinderer, »Ein Gefühl der Fremde«. Amerikaperspektiven bei Max Frisch, in: Sigrid Bauschinger, Horst Denkler und Wilfried Malsch (Hg.), Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA, Stuttgart: Reclam, 1975, S. 353–367.

Joachim Hoell, Ingeborg Bachmann, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, [2]2004 (dtv portrait).

Gerhard vom Hofe, Zauber ohne Zukunft. Zur autobiographischen Korrektur in Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2059), S. 340–369.

Georg Huemer, Der Tod Ingeborg Bachmanns in der öffentlichen Darstellung, in: Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien: Zsolnay, 2011 (Profile, Bd. 18), S. 170–184.

Annemarie Hürlimann, Nicola Lepp und Daniel Tyradellis (Hg.), Max Frisch 1911–2011. Begleitbuch zur Ausstellung *Max Frisch. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag*, Berlin: Medialis, 2011.

Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München: Fink, 1976 (UTB, Bd. 636).

Ralf Junkerjürgen, Haarfarben. Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2009 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 52).

Manfred Jurgensen, Max Frisch: Die Romane. Interpretationen, Bern und München: Francke, [2]1976.

–, Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1981.

Dagmar Kann-Coomann, »… eine geheime langsame Feier …« Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns, Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1988 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1070).

E. Ann Kaplan, Ist der Blick männlich?, in: Frauen und Film 36, 1984, S. 45–60.

Judith Keilbach, *Flipper*, in: Thomas Klein und Christian Hißnauer (Hg.), Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart: Reclam, 2012 (Universal-Bibliothek, Bd. 19025), S. 33–38.

Rolf Kieser, Land’s End. Max Frischs Abschied von New York, in: Luis Bolliger, Walter Obschlager und Julian Schütt (Hg.), jetzt: Max Frisch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (Suhrkamp Taschenbuch, Bd. 3234), S. 231–239.

Andreas B. Kilcher, Max Frisch. Leben, Werk, Wirkung, Berlin: Suhrkamp, 2011 (Suhrkamp BasisBiographie, Bd. 50).

Antje Kley, »Das erlesene Selbst« in der autobiographischen Schrift. Zu Politik und Poetik der Selbstreflexion bei Roth, Delany, Lorde und Kingston, Tübingen: Narr, 2001 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 50).

Gerhard P. Knapp, Noch einmal: Das Spiel mit der Identität. Zu Max Frischs *Montauk*, in: ders. (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1978 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 1), S. 285–307.

Mona Knapp, »Die Frau ist ein Mensch, bevor man sie liebt, manchmal auch nachher …« Kritisches zur Gestaltung der Frau in Frischtexten, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks, Bern et al.: Lang, 1979 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 2), S. 73–105.

–, »Eine Frau, aber mehr als das, eine Persönlichkeit, aber mehr als das: eine Frau«. The Structural Functions of the Female Characters in the Novels of Max Frisch, in: Susan L. Cocalis und Kay Goodman (Hg.), Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature, Stuttgart: Heinz, 1982 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 98), S. 261–289.

Zoran Konstantinovic, Die Schuld an der Frau. Ein Beitrag zur Thematologie der Werke von Max Frisch, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Frisch. Kritik – Thesen – Analysen, Bern und München: Francke, 1977, S. 145–155.

Wulf Köpke, Max Frischs *Stiller* als *Zauberberg*-Parodie, in: Wirkendes Wort 27, 1977, S. 159–170.

–, Understanding Max Frisch, Columbia SC: University of South Carolina Press, 1991 (Understanding Modern European and Latin American Literature).

Anton Krättli, »Leben im Zitat«. Max Frischs *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [3]1981 (Edition Suhrkamp, Bd. 852), S. 428–434.

Ulrich Krellner, *Montauk* als Provokation der *Skizze eines Verunglückten*. Autobiographische Interferenzen im Werk von Max Frisch und Uwe Johnson, in: Literatur für Leser 29.3, 2006, S. 185–196.

Renate Langer, Schmerzensfrau und Immaculata. Bruchlinien im Bachmann-Bild, in: Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien: Zsolnay, 2011 (Profile, Bd. 18), S. 54–71.

Caitríona Leahy, Ingeborg Bachmann: Biographische Portraits, in: Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien: Zsolnay, 2011 (Profile, Bd. 18), S. 17–36.

Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994 (Aesthetica. Edition Suhrkamp. Neue Folge, Bd. 896).

Martin Lengwiler, Männer und Autos in den 60er Jahren: Technische Artefakte als Gegenstand der Geschlechterforschung, in: Therese Steffen (Hg.), Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002 (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 246–258.

Nicola Lepp, Martin Roth und Klaus Vogel (Hg.), Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum vom 22. April bis 8. August 1999, Ostfildern-Ruit: Hatje und Cantz, 1999.

Céline Letawe, Max Frischs *Montauk* – eine »Chronique scandaleuse«? Über die Grenzen des autobiographischen Schreibens, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hg.), Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 449–457.

–, Max Frisch – Uwe Johnson. Eine literarische Wechselbeziehung, St. Ingbert: Röhrig, 2009 (Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert, Bd. 7).

–, »Die Biografie ist auch nicht das was sie mal war«. *Max Frisch. Stich-Worte. Ausgesucht von Uwe Johnson*, in: Johnson-Jahrbuch 16, 2009, S. 81–91.

Ursula Link-Heer, »Männliche Hysterie«. Eine Diskursanalyse, in: Ursula A. J. Becher und Jörn Rüsen (Hg.), Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 725), S. 364–396.

J. J. Long, Ingeborg Bachmann: Zur fotografischen Konstruktion einer Dichterin, in: Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien: Zsolnay, 2011 (Profile, Bd. 18), S. 203–221.

Hedwig Lutz-Odermatt, Zum Ehe-Modell in Max Frischs Stück *Biografie: Ein Spiel*, in: Schweizer Rundschau 67, 1968, S. 184 f.

Jörg Magenau, Martin Walser. Eine Biographie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

Lorraine Markotic, The Object of Desire Speaks: Ingeborg Bachmann's *Undine geht* and Luce Irigaray's *Woman*, in: German Life and Letters 61.2, 2008, S. 231–243.

Beatrice von Matt, Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk, München: Nagel & Kimche, 2011.

–, Zauber und Misere. Das Liebespaar Max Frisch / Ingeborg Bachmann, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. November 2013.

Peter von Matt, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, [6]2004.

–, Herausgeberbericht, in: Max Frisch, Entwürfe zu einem dritten Tagebuch, hg. von Peter von Matt, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 198–203.

–, Max Frisch und sein Ruhm, in: Sinn und Form 64.2, 2012, S. 275–278.

Claudia Mauelshagen, *Montauk*: Fiktionalität, Faktizität und der intertextuelle Bezug auf Philip Roths Roman *Mein Leben als Mann*, in: dies. und Jan Seifert (Hg.), Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft, Festschrift für Wolfgang Brandt, Stuttgart: Steiner, 2001 (Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik: Beihefte, H. 114), S. 127–138.

Hans Mayer, »Die Geheimnisse jedweden Mannes«. Leben, Literatur und Max Frischs *Montauk*, in: Walter Schmitz (Hg.), Über Max Frisch II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, [3]1981 (Edition Suhrkamp, Bd. 852), S. 443–447.

Sigrid Mayer, Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs, in: Gerhard P. Knapp (Hg.), Max Frisch. Aspekte des Prosawerks, Bern, Frankfurt a. M. und Las Vegas: Lang, 1978 (Studien zum Werk Max Frischs, Bd. 1), S. 205–235.

Norbert Mecklenburg, Verkehrsunfall und Betriebsunfall. Zwei Männergeschichten, in: Max Frisch, Skizze eines Unglücks / Uwe Johnson, Skizze eines Verunglückten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1443), S. 103–134.

Martin Meier, Stefan Frech, Thomas Gees und Blaise Kropf, Schweizerische Aussenwirtschaftspolitik 1930–1948. Strukturen – Verhandlungen – Funktionen, Zürich: Chronos, 2002 (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 10).

Siegfried Melchinger, Revisionen oder: Ansätze zu einer Theorie des revolutionären Theaters, in: Theater 1969 (Jahressonderheft von *Theater heute*), S. 83–89.

Doris Fulda Merrifield, Das Bild der Frau bei Max Frisch, Freiburg i. Br.: Becksmann, 1971.

Urs Meyer, Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft, in: ders., Lucas Marco Gisi und Reto Sorg (Hg.), Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, München: Fink, 2013, S. 9–15.

Claudia Müller, »Ich habe viele Namen«. Polyphonie und Dialogizität im autobiographischen Spätwerk Max Frischs und Friedrich Dürrenmatts, München: Fink, 2009.

Daniel Müller Nielaba, »Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag«. Zu Max Frischs *Montauk*, in: ders., Yves Schumacher und Christoph Steier (Hg.), »Man will werden, nicht gewesen sein«. Zur Aktualität Max Frischs, Zürich: Chronos, 2012, S. 199–210.

Klaus Müller-Salget, Max Frischs *Montauk* – eine »Erzählung«?, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97, 1978 (Sonderheft: Studien zur deutschen Literaturgeschichte und Gattungspoetik, Festgabe für Benno von Wiese), S. 108–119.

–, Max Frisch, *Homo faber*, Stuttgart: Reclam, 1987 (Erläuterungen und Dokumente).

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16.3, 1975, S. 6–18.

Marian E. Musgrave, Frisch's »Continuum« of Women, Domestic and Foreign, in: Gerhard F. Probst und Jay F. Bodine (Hg.), Perspectives on Max Frisch, Lexington KY: University Press of Kentucky, 1982, S. 109–118.

Ruth Neubauer-Petzoldt, Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*, in: Mathias Mayer (Hg.), Werke von Ingeborg Bachmann, Stuttgart: Reclam, 2002 (Universal-Bibliothek, Bd. 17517: Interpretationen), S. 156–175.

Peter Horst Neumann, Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann, in: Merkur 32.11, 1978, S. 1130–1136.

Erwin Nigg, Wissenschaft und Parteilichkeit im Anmerkungsapparat von Frischs *Wilhelm Tell für die Schule*, in: Heinrich Mettler und Heinz Lippuner (Hg.), »Tell« und die Schweiz – die Schweiz und »Tell«. Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers *Wilhelm Tell*, ihre Voraussetzungen und Folgen, Thalwil: padea media, [2]1983, S. 269–307.

Walter Obschlager, »In diesen Wald hineingehen und schauen, wo es einen hinführt.« Max Frisch und das Geld, in: Quarto 20, 2005, S. 33–36.

Malcolm Pender, »Schreiben, um schreibend der Welt standzuhalten«: Robert Walser's *Räuber-Roman* and Max Frisch's *Montauk. Eine Erzählung*, in: Orbis Litterarum 37, 1982, S. 241–254.

Dietger Pforte, *Montauk* – ein von Max Frisch erfundenes Wahrnehmungsexperiment, in: Sprache im technischen Zeitalter 25, 1987, S. 348–357.

David Phillips, In Search of an Unknown Woman. »L'Inconnue de la Seine«, in: Neophilologus 66.3, 1982, S. 321–327.

Robert Pichl, Das Werk Ingeborg Bachmanns. Probleme und Aufgaben, in: Literaturwissenschaftliches Journal 17, 1976, S. 373–385.

Nina Polaschegg, Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel, Köln: Böhlau, 2005.

Gerhard F. Probst, Mein Name sei Malina – Nachdenken über Ingeborg Bachmann, in: Modern Austrian Literature 11.1, 1978, S. 103–119.

Claus Reschke, Life as a Man. Contemporary Male-Female Relationships in the Novels of Max Frisch, New York et al.: Lang, 1990 (Studies in Modern German Literature, Bd. 34).

Melanie Rohner, Farbbekenntnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs *Stiller* und *Homo faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2015 (Postkoloniale Studien in der Germanistik, Bd. 8).

Peter Rüedi, Fast eine Freundschaft, in: Max Frisch / Friedrich Dürrenmatt, Briefwechsel, hg. von Peter Rüedi, Zürich: Diogenes, 1998, S. 7–91.

Madeleine Salzmann, Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Mit kommunikationsorientierten Analysen der Autobiographien von Max Frisch, Helga M. Novak und Elias Canetti, Bern et al.: Lang, 1988 (Zürcher germanistische Studien, Bd. 11).

Stephan Sauthoff, Die Transformation (auto)biographischer Elemente im Prosawerk Ingeborg Bachmanns, Frankfurt a. M.: Lang, 1992 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1333).

Wolfgang Schmale, Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000), Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2003.

Lukas Schmid, Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk, Zürich: Chronos, 2016.

Sigrid Schmid-Bortenschlager, Frauen als Opfer – gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, in: Hans Höller (Hg.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann: Vorschläge zu einer Lektüre des Werks, mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlass hg. von Robert Pichl, Wien: Löcker, 1982, S. 85–95.

Walter Schmitz, Max Frisch, *Homo faber*. Materialien, Kommentar, München und Wien: Hanser, 1977 (Hanser Literatur-Kommentare, Bd. 5).

–, Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung, Tübingen: Francke, 1985 (Uni-Taschenbücher, Bd. 1351).

Rainer Schönhammer, Was die an Frauen gerichtete Autowerbung lehrt, in: Antje Flade und Maria Libourg (Hg.), Frauen und Männer in der mobilen Gesellschaft, Opladen: Leske + Budrich, 1999, S. 49–62.

Dorothe Schuscheng, Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers, Frankfurt a. M. et al.: Lang, 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1006).

Julian Schütt, Max Frisch. Biographie eines Aufstiegs. 1911–1954, Berlin: Suhrkamp, 2011.

Sandra Schwarz, »Hermesgelenkte Keckheit«. Max Frischs Erzählung *Montauk*, in: Andrea Bartl und Antonie Magen (Hg.), Auf den Schultern des Anderen, Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag, Paderborn: mentis, 2008, S. 235–266.

Heide Seidel, Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Ein Wildermuth*, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 98.1, 1979, S. 267–282.

Li Shuangzhi, Eine weibliche Stimme als Mythenkorrektur. Ein Versuch über Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, in: Liu Wei und Julian Müller (Hg.), Frauen. Schreiben, Wien: Praesens, 2014 (Österreichische Literatur in China, Bd. 2), S. 176–182.

Werner Stauffacher, »Diese dünne Gegenwart«. Bemerkungen zu *Montauk*, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Max Frisch. Kritik – Thesen – Analysen, Bern und München: Francke, 1977, S. 55–66.

Alexander Stephan, Max Frisch, München: Beck und edition text + kritik, 1983 (Autorenbücher, Bd. 37).

A. L. Stiefel, Zum Schwank von der Rache eines betrogenen Ehemannes, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 32.1, 1908, S. 268–272.

Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit, München: Bertelsmann, 2013.

zurück

Thomas Strässle, Nachwort, in: Max Frisch, Aus dem Berliner Journal, hg. von Thomas Strässle unter Mitarbeit von Margit Unser, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 173–190.

Karin Struck, Der Schriftsteller und die Frauen, in: Walter Schmitz (Hg.), Max Frisch. Materialien, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2059), S. 11–16.

Karin Tantow und Lutz Tantow, Max Frisch. Ein Klassiker der Moderne, München: Heyne, 1994.

Noel L. Thomas, Frisch's *Montauk* and its Relationship to Büchner's *Leonce und Lena*, in: Quinquereme 9.2, 1986, S. 137–151.

Nicole Tiedemann, Haar-Kunst. Zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstücks, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2007.

Lore Toman, Bachmanns *Malina* und Frischs *Gantenbein*. Zwei Seiten des gleichen Lebens, in: Die Tat, 24. August 1974.

–, Bachmanns *Malina* und Frischs *Gantenbein*. Zwei Seiten des gleichen Lebens, in: Literatur und Kritik 12, 1977, S. 274–278.

Ruth Vogel, *Montauk* – l'écriture et la vie, ou Marianne à Montauk, in: Régine Battiston-Zuliani und Philippe Forget (Hg.), Relire Max Frisch. Les chemins de l'identité, Paris: Editions du Temps, 2001 (Lectures d'une œuvre), S. 143–155.

–, »Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, und was verschweigt es und warum?« Max Frisch, *Montauk*: Einblick in die Typoskripte, in: editio 16, 2002, S. 117–134.

–, Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Spiegel von *Montauk*, in: Gislinde Seybert (Hg.), Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse / Le couple littéraire. Intertextualité et discours des sexes, Bielefeld: Aisthesis, 2003, S. 479–499.

–, Von der Chaostheorie zur Literatur. »Baustelle« *Montauk*, in: Daniel de Vin (Hg.), Max Frisch. Citoyen und Poet, Göttingen: Wallstein, 2011, S. 82–101.

–, Max Frisch's *Montauk. Eine Erzählung*, in: Olaf Berwald (Hg.), A Companion to the Works of Max Frisch, Rochester NY: Camden House, 2013 (Studies in German Linguistics, Literature and Culture), S. 172–196.

Martina Wagner-Egelhaaf, Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hg.), Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität, München: Iudicium, 2006, S. 353–368.

–, Autofiktion & Gespenster, in: Kultur & Gespenster 7, 2008 (Dossier Autofiktion), S. 135–149.

–, Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7–21.

Peter Wapnewski, Hermes steigt vom Sockel. Gedanken zu Max Frisch in Montauk (anläßlich des 15. Mai 1976), in: Merkur 30.5, 1976, S. 453–463.

Volker Weidermann, Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher, Köln: Kiepenheuer & Witsch, [2]2010.
Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.
Karin Wetschanow, »Im Reich der wilden Tiere«. Vergewaltigung als Jagd, in: Doris Guth und Elisabeth von Samsonow (Hg.), SexPolitik. Lust zwischen Restriktion und Subversion, Wien: Turia + Kant, 2001 (Transart), S. 69–94.
Alois Wierlacher, Max Frisch und Goethe. Zum Plagiatprofil des *Stiller*, in: Goethe-Jahrbuch 103, 1986, S. 266–277.
Eric Williams, Incest and Ponytales. Max Frisch's *Montauk*, in: ders. und Jeffrey Adams (Hg.), Mimetic Desire. Essays on Narcissism in German Literature from Romanticism to Post Modernism, Columbia SC: Camden House, 1995 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 167–186.
Tanja Wirz, Gipfelstürmerinnen. Eine Geschlechtergeschichte des Alpinismus in der Schweiz 1840–1940, Baden: hier + jetzt, 2007.
Christa Wolf, Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann [1966], in: Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.), Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München und Zürich: Piper, 1989 (Serie Piper Materialien, Bd. 792), S. 96–107.
Hans Wysling, Thomas Manns Goethe-Nachfolge, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1978, S. 498–551.
–, Max Frisch, *Montauk* (1975). Narzissmus und Intellektualität, in: ders., Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945–1991, hg. von Hans-Rudolf Schärer und Jean-Pierre Bünter, Zürich: Schulthess, 1996, S. 39–53.
Werner Zimmermann, *Montauk. Eine Erzählung* (1975), in: ders., Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen, Bd. 3, Düsseldorf: Schwann, 1988, S. 71–103.
Frank Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionalitätsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt, 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 2).
–, Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarizität?, in: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.), Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen, Berlin und New York: de Gruyter, 2009 (revisionen, Bd. 2), S. 285–314.

zurück

Lexika

Otto F. Best, Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1972 (Fischer-Bücherei, Bd. 6092).

Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, Stuttgart und Weimar: Metzler, ^{3}2007.

Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.), Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Stuttgart und Weimar: Metzler, 1996–2003.

Jerome Clark, J. Gordon Melton und Aidan A. Kelly (Hg.), New Age Encyclopedia. A Guide to the Beliefs, Concepts, Terms, People, and Organizations That Make up the New Global Movement Toward Spiritual Development, Health and Healing, Higher Consciousness, and Related Subjects, Detroit, New York und London: Gale Research, 1990.

Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart: Kröner, ^{2}1980 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 301).

Rosa Kohlheim und Volker Kohlheim, Duden, Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von mehreren tausend Vornamen, Mannheim et al.: Duden, ^{3}1998 (Duden-Taschenbücher, Bd. 4).

Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München und Leipzig: Saur, 1992 ff.

Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch, Berlin: de Gruyter, $^{123–153}$1959.

Lutz Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Freiburg, Basel und Wien: Herder, ^{6}2003 (Herder Spektrum, Bd. 5400).

Wilhelm H. Roscher (Hg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig: Teubner, 1884–1886.

Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hg.), Historisches Lexikon der Schweiz, Basel: Schwabe, 1988–2014.

Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner, ^{6}1979 (Kröners Taschenausgabe, Bd. 231).

Filme, Fernsehserien, Videos und Gespräche

John G. Avildsen, Rocky, USA 1976.
Leon Benson, Flipper's New Adventure, USA 1964.
Peter Bichsel und Julian Schütt, »Erzähl einmal von Frisch« [Gespräch], Theater Neumarkt, Zürich, 13. Mai 2011.
William Brayne, Begegnungen mit Max Frisch, UK 1967.
James B. Clark, Flipper, USA 1963.
Jack Cowden und Ricou Browning, Flipper, Fernsehserie, NBC, 1964–1967.
Richard Dindo, Journal I–III. Eine filmische Lektüre der Erzählung *Montauk* (1974). Unter Anlehnung an die *Tagebücher 1946–49* und *1966–71*, CH 1981.
Federico Fellini, I vitelloni, I/F 1953.
–, La strada, I 1954.
–, La dolce vita, I/F 1960.
–, Amarcord, I/F 1973.
Max Frisch und Philippe Pilliod, Max Frisch. Erzähler, Fernsehfilm, WDR, 1986.
Henrik Georgsson, Bron/Broen, Fernsehserie, SVT 1 / DR 1, 2011.
Mike Nichols, Day of the Dolphin, USA 1973.
Corinne Pulver, Ein Besuch bei Max Frisch, Fernsehdokumentation, SDR, 1961.
Michael Wiese, Dolphin, USA 1979.
Isolde Schaad, Videointerview, gezeigt in: Max Frisch. Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag, 16. März – 4. September 2011 im Museum Strauhof, Zürich.

Personenregister

zurück

Werkregister